

MARIENE HUNDERTMARCK PEROBELLI

**O AVESSO DO CORPO:  
UMA EXPERIÊNCIA DE REVERSIBILIDADE  
ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> IDA MARA FREIRE  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

FLORIANÓPOLIS, 2009.

MARIENE HUNDERTMARCK PEROBELLI

**O AVESSO DO CORPO:  
UMA EXPERIÊNCIA DE REVERSIBILIDADE  
ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, linha Educação e Comunicação, pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra Ida Mara Freire.

Florianópolis  
Maio / 2009

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIENE HUNDERTMARCK PEROBELLI

O AVESSE DO CORPO:  
UMA EXPERIÊNCIA DE REVERSIBILIDADE ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Comissão examinadora em maio de 2009.

---

Dra. Ida Mara Freire (CED – UFSC – orientadora)

---

Dra. Janaína Träsel Martins (CEA – UFSC – examinadora)

---

Dra. Luciana Esmeralda Ostetto (CED – UFSC – examinadora)

---

Dra. Gilka Elvira Ponz Girardello (CED – UFSC – examinadora / suplente)

FLORIANÓPOLIS

Maio / 2009

## AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa que se revela existencial acolhe todas as pessoas que em algum momento, mesmo que distante, compartilharam de minha jornada. Como não posso citá-los todos, ofereço flores.

Agradeço a Deus, pela existência e luz que abre caminhos de experiência e sabedoria.

Aos laços de sangue, pai, mãe, irmã, avós, tios, tias, primos(as), ainda que distantes pelo espaço ou tempo, vivos em minha alma e gravados no coração.

Ao companheiro de jornada, por escolha, Kiko, pelo amor, paciência, confiança, segurança e cuidados.

Gratidão à Dra. Ida Mara Freire, por abrir os caminhos na academia, na fenomenologia e na jornada existencial. Pelo corpo que orienta, dança e ilumina rotas.

À amiga, sócia, colega de mestrado e fiel companheira de jornada existencial artística e educacional, Renata Ferreira, pela paciência, compreensão, luzes, experiências, contribuições, persistência, garra, cuidados, cafés, almoços, passeios, infinitas trocas...

Aos amigos-artistas Giselly Brasil, Heloíse Baurich Vidor, Marçal Rodrigues e Renata Ferreira, pelas contribuições, leituras, falas, experiências, luzes, inspirações, espelhamentos e trocas.

À irmã Naiana, pela “mão” e transcrição das entrevistas.

Ao professor Dr. Wladimir Garcia, por acreditar na semente desta pesquisa e pelo incentivo às rupturas.

Agradeço à Meylí Lima, pelos ensinamentos, companheirismo, olhares e palavras generosas.

À parceira existencial, Rozyê Meyre, por toda luz, amor, apoio, discernimento e sabedoria.

Aos colegas e professores do Mestrado pelas contribuições na caminhada.

Às professoras Dra. Maria Brígida de Miranda, Dra. Luciana Esmeralda Ostetto, Dra. Janaína Träsel Martins e Dra. Gilka Elvira Ponz Girardello pelo olhar cuidadoso e criterioso nas bancas de qualificação e defesa.

A todas as professoras que abriram seus corpos às experiências teatrais ao longo desta pesquisa.

Ao CNPQ, pelo incentivo ao trabalho, pela bolsa de pesquisa.

Agradeço à vida sempre, agradeço novamente...

## **DEDICATÓRIA**

À Letícia, que trilhou esta jornada em meu ventre, nasceu, alimentou-se em meu peito, acompanhou-me nas aulas, nas pesquisas, nas experiências, andou, falou, dançou, cantou... Revela-se no mundo e revela-me um novo mundo. Existência que desvela essências. Reversibilidade em ser mestra e ser discípula. “Que é isso?” – primeira frase (fenomenológica) de Letícia.

*Nós te agradecemos, mundo, por ser.*

*Nós te agradecemos, por ser dançarino infinito e eterno.*

*Nós te agradecemos porque danças o teu caos, que chegou até nós sob a aparência de Cavalo do Absurdo, te agradecemos pelo fato de que (freando o teu caos) podemos esculpir, nós mesmos, a nossa liberdade.*

*Nós te agradecemos porque danças a tua ordem: a ordem das tuas leis e a ordem da nossa mente, que é capaz de compreender as tuas leis; em uma palavra, o que chegou a nós como Heurtebise e nos libertou.*

*Nós te agradecemos, mundo, pois possuímos a consciência que nos permite vencer a morte: compreender a nossa eternidade na tua eternidade. E porque o amor nisso é mestre, abecedário. Te agradecemos por não sermos separados de ti, por sermos tu, porque justamente em nós atinges a consciência de ti, o despertar.*

*Nós te agradecemos, mundo, por ser.*

(JERZI GROTOWSKI)

Invocação para o espetáculo Orfeu. O texto era dito pelos autores no final do espetáculo. Impresso no programa de Orfeu, de Jean Cocteau, adaptação e direção de Jerzy Grotowski. Opole, outubro de 1959.

## RESUMO

A presente dissertação abre o corpo de pesquisa à experiência de entrelaçamento da atriz e da educadora observado no corpo da autora. Tal entrelaçamento é revelado na existência do outro. Esta pesquisa busca compreender as possibilidades de co-existência entre personas que co-habitam um mesmo indivíduo, no caso a própria pesquisadora. É um ensaio fenomenológico dirigido por Maurice Merleau-Ponty em diálogo com Jerzi Grotowski, Eugênio Barba, entre outros... Além desses, os outros da pesquisa se revelam em entrevistas, criações coletivas de texto instigado por uma questão, vivências teatrais na formação de professores e os vividos da atriz. O entrelaçamento e a reversibilidade entre o visível e o invisível; a presença e a ausência; o teatro e a educação; eu, o outro e o mundo dão vida ao corpo desta pesquisa, que se pretende una, indivisível em sua multiplicidade.

**Palavras-chave:** Corpo, Experiência, Fenomenologia, Teatro, Educação.

## ABSTRACT

The present dissertation opens the body of this inquiry to the experience of interaction between the actress and the educator, observed in the body of the author. Such an interlacement is revealed in the existence of others. This research looks to understand the means of coexistence between personas who exist in the same individual, in this case, the investigator herself. It is a phenomenological test directed by Maurice Merleau-Ponty in dialogue with Jerzi Grotowski, Eugênio Barba ... Besides this, the other personas within the author, are revealed in interviews, collective creations of text incited by a question, theatrical existences in the formation of teachers and the experiences gained in the life of the actress. The interlacement and the reversibility between the visible thing and the invisible thing; the presence and the absence; the theatre and the education; I, others and the world give life to the body of this inquiry, which intends to be one, indivisible in its multiplicity.

**Keywords:** Body, Experience, Phenomenology, Theatre, Education.



**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Corpo Infinito 1 .....	22
Figura 2 – Fita de Moëbius.....	23
Figura 3 – O corpo humano – infinito.....	25
Figura 4 – Corpo infinito 2.....	29
Figura 5 – Quiasma.....	60

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>VII</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Lista de figuras.....</b>	<b>IX</b>
<b>1. Experiências de um corpo de ensaio aberto.....</b>	<b>01</b>
1.1 Abrindo o corpo.....	06
<b>2. Os caminhos da reversibilidade.....</b>	<b>13</b>
2.1 O corpo infinito da pesquisa.....	20
<b>3. Quando arte e educação se afetam?.....</b>	<b>30</b>
3.1 Quando vida, arte e educação se entrelaçam.....	36
<b>4. O avesso do corpo.....</b>	<b>39</b>
4.1 Eu-outro: o corpo diante do espelho.....	51
<b>5. Reversibilidade entre direito e avesso: Teatro &amp; Educação.....</b>	<b>58</b>
<b>6. O corpo reversível: Ser-atriz &amp; Ser-educadora .....</b>	<b>80</b>
6.1 O corpo dramático existencial.....	88
<b>7. De volta ao começo.....</b>	<b>104</b>
<b>Referências.....</b>	<b>109</b>

## 1. Experiências de um corpo de ensaio aberto

*Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.*  
(CLARICE LINSPECTOR, 1993, p. 25)

Esta é uma brincadeira metafórica. A criação de uma imagem-sensação que transita do tubo de ensaio<sup>1</sup> ao ensaio como termo do fazer teatral. Em teatro, chamamos de “ensaio aberto” o ensaio compartilhado com o público. Abro então o corpo à zona transicional das experiências. Apresento experiências de um corpo em estado de ensaio aberto. Um corpo em tubo de ensaio, em cena, aberto às experiências.

Durante o Segundo Grau, atual Ensino Médio, a disciplina em que tive maior dificuldade de aprendizagem foi Química. Simplesmente não compreendia o que a professora falava, aquilo que escrevia, as perguntas que fazia. Tampouco compreendia as explicações da apostila didática. A situação me transtornava. Não entendia a aplicabilidade de fórmulas e reações. Quando começava a compreender os conceitos e aplicações, já era tempo de novo conteúdo. Assim corriam os conteúdos de acordo com o currículo. Memorizava os elementos da tabela periódica, suas funções e propriedades e decorava aplicação de fórmulas. Ao final do ano era aprovada sem recuperações, mas em mim, quimicamente, nada acontecia.

Como até então não entendi a química, decido agora retornar a ela. Química é a ciência que estuda a estrutura das substâncias, a composição e as propriedades das diferentes matérias, suas transformações e variações de energia (<http://www.brasilecola.com>). A Química estuda a maneira pela qual os elementos se ligam e reagem entre si, bem como a energia desprendida ou absorvida durante essas transformações (<http://pt.wikipedia.org>).

Deslocamento. Nós, atores, também não tratamos da “*estrutura das substâncias, composição e propriedades das diferentes matérias, suas transformações e variações de energia*”? A ciência nos afirma que somos compostos de matéria. Temos um corpo

---

<sup>1</sup> Tubo de ensaio é um recipiente usado para efetuar reações com pequenas quantidades de reagentes de cada vez. (<http://pt.wikipedia.org>)

(matéria) composto por infinitos átomos aglomerados em moléculas. Os três estados da matéria estão presentes em nós, seres humanos: sólido, líquido e gasoso. Comportamo-nos de maneira diferente uns dos outros, pois nossas composições não são as mesmas. Possuímos variações de estatura, cor da pele, cabelos e olhos, texturas, temperatura, sem falar nos aspectos culturais. Somos singulares em nossa composição. Passamos por transformações físicas, psicológicas, emocionais, comportamentais. Somos seres variáveis.

Retorno então à Química para, inspirada por ela, estudar a maneira pela qual os elementos (atriz & educadora) se ligam e reagem entre si. Este corpo de pesquisa se faz experiência. Será que finalmente a Química acontece em mim?

Sabemos que a Química é uma ciência, sendo assim, posso causar rumores entre os cientistas ao deslocar tais termos químico-científicos para esta pesquisa, entendida como experiência, e não como experimento. Jorge Larrosa Bondía<sup>2</sup> (2002) afirma que a ciência moderna que se inicia em Bacon e alcança sua formulação mais elaborada em Descartes, desconfia da experiência. Ela converte a experiência em um elemento do método, isto é, do caminho seguro da ciência, que se dá como tarefa a apropriação e o domínio do mundo. Para Larrosa (2002), a lógica do experimento produz acordo, consenso, homogeneidade entre os sujeitos; é repetível, preditível e previsível. Já a experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade; é irrepetível, tem sempre uma dimensão de incerteza, não se podem antecipar resultados. A experiência é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar.

Maurice Merleau-Ponty<sup>3</sup> (1908-1961) examina a proposição husserliana de uma descrição em detrimento da análise, dando a ordem de retornar “às coisas mesmas”; isso provoca uma desaprovação da ciência. De modo que não podemos ser o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam nosso corpo. Não podemos pensarmo-nos como parte do mundo, simples objetos da Biologia, da Psicologia, da Sociologia e nem fecharmo-nos sobre o universo da ciência. Em suas próprias palavras:

---

<sup>2</sup> Jorge Larrosa Bondía é professor do Departamento de Teoria e História da Educação da Universidade de Barcelona.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo e escritor líder do pensamento fenomenológico na França.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 3).

O filósofo nos revela que não se trata de explicar a experiência, nem de separar-se dela para compreendê-la, como costuma fazer a ciência. Mas sim, decifrá-la nela mesma. As artes nos levam ao recinto da experiência. Elas nos ensinam a decifrar a fissão do Ser. Diferenciar-se de si mesmo, permanecendo em si mesmo como diferença de si a si. As cosmologias e a física nuclear decifram a origem do universo pela explosão da massa em energia cuja peculiaridade está em que as novas partículas produzidas são de mesma espécie das que as produziram, de tal maneira que o próprio Ser divide-se por dentro sem se separar de si mesmo.

Essa fissão, descrita como originária do universo, permanece em nós, já que somos partículas da mesma espécie produzidas pela explosão. Prosseguimos dividindo-nos e diferenciando-nos sem nos separarmos. A experiência, para Merleau-Ponty, é essa cisão que não separa. Assim sendo, o ato de ver, por exemplo, é o advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta. A experiência, nesse caso, é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos.

Iluminada por essas idéias reflito sobre minha relação com a Química... Talvez se eu tivesse tido a possibilidade de expandir o conhecimento da Química para além dos livros e apostilas, fórmulas e siglas, números e cálculos; e percebido a Química existente em meu corpo, nas relações com os outros e com o mundo... Quem sabe assim poderia tê-la de fato apreendido. Mas o que sei eu do mundo e das coisas do mundo? Tudo aquilo que sei e mesmo o que não sei é sabido pelas experiências por mim vividas. Entendo que a ausência dessa química nos tempos de escola pode ser entendida também, para Merleau-Ponty, como uma experiência. Eu (o vidente) dirigi-me à Química (o visível). Aí está a experiência: o advento simultâneo entre o vidente (eu) e o visível (Química), sustentado pelo invisível (a química). Simultaneidade de

presença e ausência, saber e não saber, ver e não ver, eu e a Química... Movimento contínuo e infinito da cisão de partículas, dividindo-nos e diferenciando-nos sem jamais nos separarmos.

Se a Química hoje retorna a mim, é porque ela esteve sempre presente, mesmo na ausência, na incompreensão. Essa cisão que não separa é a fissão do Ser. Tal fissura está preenchida de ausência. Isso é o que torna possível a experiência criadora – a existência da falta a ser preenchida. Hoje sinto essa falta e tenho a intenção de com ela significar alguma coisa precisamente. Este trabalho que determino para realizar essa intenção significativa é o próprio caminho para preencher meu vazio, determinar minha indeterminação, e talvez levar à expressão o que ainda nunca havia sido expresso. Desvendar o invisível, quebrar o silêncio, interrogar o impensado. Tarefas dos artistas. Portanto aqui, neste corpo de ensaio aberto, a Química pôde fazer-se arte.

Mas o risco é grande.

Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra “experiência” contém a dimensão de travessia e perigo. Essa experiência definida como risco, exposição, travessia e perigo, é também encontrada em Martin Heidegger (1889-1976)<sup>4</sup>:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987, p. 143)

Decido tombar. Entrego-me à experiência. Promovo uma abertura essencial, exposição total. Compartilho as fissuras de meu Ser. Assumo os riscos. Estou ciente de minha vulnerabilidade. Já não permaneço de pé, firme e segura. Será que alcanço aquilo a que me proponho?

A pesquisa se apodera de mim. Sou tomada, passada, tocada, tombada, dividida, partida. Pergunto, pesquiso, observo, escuto, reflito, planejo, destruo, crio, procuro,

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger (1889-1976) foi um dos principais filósofos alemães, discípulo de Edmund Husserl, este tido como fundador da fenomenologia.

sinto, volto, paro, experimento, intuo, escrevo, apago, sigo... Pergunto, pesquiso, observo, escuto, reflito, planejo, destruo, crio, procuro, sinto, volto, paro, experimento, intuo, escrevo, apago, sigo...

Esta dissertação, entendida como experiência, não é o caminho até um ponto previsto. É uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar. Merleau-Ponty (2007), em uma nota de “O visível e o invisível”, afirma que é a experiência que nos dirigimos para que nos abra ao que não é nós. Estar ausente de si mesmo, assistir por dentro a fissão do Ser, fechando-se então sobre si mesmo somente quando a experiência chegar ao fim. Isto é, nunca. Uma pesquisa de movimentos reversíveis e infinitos: abra-se o corpo de ensaio!

Retomemos a Química. Duas ou mais substâncias puras agrupadas em um mesmo espaço constituem uma mistura, cuja composição e propriedade são variáveis. Desloco tal conceito para esta pesquisa, “misturando” atriz e educadora no espaço vivido. Tal mistura pode ser elaborada, assim como na Química, de forma dita heterogênea, na qual é possível distinguir visualmente os elementos que a compõem, ou seja, apresenta duas ou mais fases. Essa mistura é caracterizada por componentes que estão sim misturados, porém não dissolvidos. Seleciono dois elementos entre os tantos que me constituem: elemento **atriz** e elemento **educadora**. Misturados heterogeneamente, é possível observar cada fase e suas constituições simultaneamente. Visto que são elementos misturados, suas moléculas reagem entre si, porém, cada qual mantém suas propriedades.

Outro tipo de mistura que podemos encontrar em Química é a mistura homogênea, ocorrida quando, ao final do processo de união das substâncias, estas já não podem ser identificadas como no início. Tais substâncias sofrem dissolução, ou seja, a mistura dessas substância produz apenas uma fase. Posso também olhar para a experiência desta pesquisa como uma mistura homogênea, quando **atriz** e **educadora** estão tão essencialmente unidas que já não se sabe quem é a atriz e quem é a educadora. Já não podem ser identificadas. As duas unidas, formam uma fase (face).

A química afirma que uma mistura é homogênea **OU** heterogênea. Porém aqui, neste corpo de ensaio aberto, podemos obter misturas homogêneas **E** heterogêneas. Pois os elementos **atriz** e **educadora** podem em alguns momentos realizar misturas heterogêneas, podendo ser identificadas com suas propriedades, mas em outros

momentos os elementos sofrem dissolução, tornando impossível a distinção das propriedades de cada uma, visto que formam juntas uma única fase.

O que vou propor a partir deste ponto é que tracemos juntos um caminho de experiências vividas acerca dos encontros entre teatro e educação, atriz e educadora no processo desta pesquisa. Ofereço este corpo de ensaio aberto a quem mais desejar experienciar.

## 1. 1 Abrindo o corpo

*Agora o final já é meio. E o meio sempre é o começo, pois como começar sem ser a partir de um ponto? (Água, 2009)<sup>5</sup>*

Começo pelo fim. Porém, onde estará o início do fim? Aviso, logo no começo, que não sei onde está o fim. Se alguém souber onde foi parar o fim, aponte-nos! Mas pode o fim parar? Portanto, esta pesquisa é movimento. Talvez seja o meio...

Este meio leva-nos a observar os vividos, que são nossos movimentos, encontros e desencontros na vida. Percebo então que os vividos de atriz fundem-se aos da educadora e tecem um único Ser em comunhão com os outros Seres. Somos únicos, porém não estamos sós. Existimos na relação com os outros. Assim como a atriz se faz relacionada a outros artistas e à presença do público e a educadora na relação com os demais educadores e em comunicação com os alunos. O corpo e a percepção que falam a “voz” pertencem a esta autora, porém existe algo de mim em você e algo de tantos vocês em mim. Logo esta jornada nos pertence. Trilhemos juntos.

Observo: as transformações que ocorrem a cada papel, espetáculo, processo artístico que vivo ocorrem também a cada experiência educacional. Assim como o contato do ator com o público é transformador, a relação entre educador e educandos

---

<sup>5</sup> Água é o nome fictício dado a um colaborador desta pesquisa que fez uma experiência de escrita coletiva em um espaço virtual da rede mundial de computadores, que será elucidado no segundo capítulo. Este texto pode ser encontrado na íntegra no link: [http://docs.google.com/Doc?id=dg86ztfv\\_0gv34zwdp&hl=en](http://docs.google.com/Doc?id=dg86ztfv_0gv34zwdp&hl=en)



gera transformações. Mesmo que em cena, como atriz, assuma o papel de outras personagens, vidas e textos, algo permanece: a essência.

É, portanto, à experiência que pertence o poder ontológico último, e as essências, as necessidades de essência, a possibilidade interna ou lógica, não obstante a solidez e a incontestabilidade que possuem aos olhos do espírito, apenas têm força e eloquência porque todos os meus pensamentos e os pensamentos alheios são tomados no tecido de um único Ser (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 110).

As essências que brotam das experiências descritas nesta pesquisa apenas fazem sentido para além da autora porque esta pesquisa se faz na relação com o outro. Ela é tecida no mundo, logo, pertencente a esse mundo. Já que Merleau-Ponty nos afirma que todos os meus pensamentos e os pensamentos alheios são tomados no tecido de um único Ser, a partir do momento em que eu me revelo na escrita, o outro se revela na leitura. Este é um dos possíveis movimentos que esta pesquisa proporciona. Ela não se faz em mim ou em você. Ela existe entre nós, por isso é meio. As fronteiras internas e externas – não entendidas como opostas, mas coexistentes – foram dissolvidas. Autora & leitor(a); atriz & educadora; pesquisa & mundo<sup>6</sup>, com todas as suas semelhanças e diferenças, podem tecer um único corpo. Já que este corpo é composto por diversos Seres, escolhemos pontualmente observar como se relacionam atriz e educadora.

As experiências que atravessam este corpo que/de pesquisa podem vir a atravessar outros corpos, já que, para Merleau-Ponty (2007), nossos corpos são entrelaçados no tecido de um único Ser. Mas como encontrar o ponto de entrelaçamento entre os seres? Qual o ponto de entrelaçamento entre atriz & educadora? Quem é a atriz? Quem é a educadora? Onde e como se fundem esses corpos? “Para isso que existem as escolas: não para ensinar as respostas, mas para ensinar as perguntas. As respostas nos permitem andar sobre a terra firme. Mas

---

<sup>6</sup> Para substituir a palavra latina *et* (que se traduz por *e*), os copistas criaram o símbolo &, que é o resultado do entrelaçamento dessas duas letras. Esse sinal é popularmente conhecido como “e comercial”. O símbolo é utilizado comercialmente, para significar a inclusão de outro(s). Um exemplo fictício: Casas Silva & Companhia Limitada. Essa utilização dá a idéia de eu, você e mais alguém; por isso escolhi esse símbolo no lugar da conjunção *e*.

somente as perguntas nos permitem entrar pelo mar desconhecido” (ALVES, 2004, p.58).

Marilena Chauí<sup>7</sup> (2009), em seu artigo “Merleau-Ponty: a obra fecunda”, lança o seguinte questionamento: “Que laço amarra num tecido único experiência, criação, origem e Ser?” e na sequência, ela mesma responde: “Aquele que prende Espírito Selvagem e Ser Bruto.” Espírito Selvagem é o espírito da práxis, aquele que quer e pode alguma coisa. Ele concretiza aquilo que quer e pode, agindo, realizando uma experiência e sendo ele a própria experiência. Marilena Chauí afirma que o que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas. Nessa experiência, intenção e gesto são inseparáveis. Este é um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para expor sua interioridade prática como obra. Ora, se o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado; o que faz então o ator? Daria o ator vida ao invisível do Ser?

O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Ser de indivisão, o Ser Bruto é o que não cessa de diferenciar-se por si mesmo, duplicando todos os seres, fazendo-os ter um fora e um dentro reversíveis e parentes.

O Espírito Selvagem e o Ser Bruto estão entrelaçados e são, segundo Merleau-Ponty, a polpa carnal do mundo. Carne de nosso corpo e de nossas coisas. Se as coisas do mundo e nós nos comunicamos, é porque participamos da mesma carne. Marilena Chauí nos explica que a Carne do Mundo é o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo.

Sigamos então entrelaçados, Espírito Selvagem e Ser Bruto, navegando acompanhados de inúmeras interrogações. Elas iluminam as rotas, impulsionam as ondas, desacomodam os sentidos e desarticulam o corpo. Nos fazem navegar mares desconhecidos, nunca antes navegados. Pois as águas jamais serão as mesmas. Nunca navegaremos sobre as mesmas águas. As moléculas transitam, dançam, misturam-se, afastam-se umas das outras. Portanto, vivem em eterno movimento, eterna transformação. Cada onda é única. Assim como a brisa ou o vento que sopra. Assim como as marés, os cardumes, a temperatura e a densidade da água. Porém, cada onda é

---

<sup>7</sup> Marilena Chauí é filósofa e professora livre-docente da USP.

também o todo: oceano. As ondas são a dança que vemos do mar: suave, intensa, revolta... As ondas que vemos são a superfície. Um olhar mais profundo observará as essências que tornam o mar, oceano. Para isso é preciso retornar “às coisas mesmas”, como disse Edmund Husserl<sup>8</sup> (1859-1938).

A fusão dos papéis atriz & educadora são as ondas que percebo bailando em meu corpo. “Voltar às coisas mesmas” seria encontrar as verdades, as essências da atriz e da educadora. Oceanos que se encontram. O ponto de entrelaçamento. Eterno movimento, infinitas transformações. Como afirmei anteriormente, as perguntas iluminam as rotas. É porque carrego muitas interrogações neste “corpo-em-vida”<sup>9</sup> que me proponho a realizar esta pesquisa. Essas questões companheiras me colocam em movimento na busca de novas possibilidades com a percepção de que através de cada ato criativo surge o poder da transformação, e que tudo ao redor se renova à medida que nos transformamos. Esta pesquisa parte das perguntas que trago na bagagem de minha jornada. Aspiro a que elas possam detonar novas perguntas às bagagens de outros leitores e pesquisadores. O teatrólogo Eugênio Barba (1991) afirma que não apenas os caminhos da pesquisa determinam os resultados, mas também as motivações. E prossegue dizendo que o único caminho que podemos transmitir é a via que percorremos. Compartilho as vias percorridas, os mares navegados, as dúvidas surgidas, as experiências vividas, as essências desveladas... Busco a essência da atriz e os mestres do teatro iluminam as rotas:

Cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas”, me aconselhava Grotowski, “regresse às suas origens”.[...] E acrescentou: “É o que aconselhava também Stanislavski: regresse às suas origens, regresse a seu primeiro dia de teatro (BARBA, 1991, p. 23-24).

Qual o primeiro dia de teatro? Qual o primeiro dia de educação? Regressar às origens. Retornar às coisas mesmas. Talvez o dia em que mergulhei no fluxo da vida. Existência em espiral. Não encontro “o primeiro dia”. Descubro que este é um movimento infinito. Não sei onde começa e nem sei onde termina. Fui me fazendo atriz e educadora, vivendo, corpo-em-vida.

---

<sup>8</sup> Filósofo alemão, conhecido como fundador da fenomenologia. Entre outros alemães, influenciou Martin Heidegger, e entre os franceses, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Jacques Derrida.

<sup>9</sup> “Corpo-em-vida” é um termo utilizado por Eugênio Barba, teatrólogo contemporâneo. Este é mais que um corpo que vive, ele dilata a presença do ator e a percepção do espectador.

Quando nos lançamos em perguntas sem a pretensão de emitir respostas, entramos no espaço do vazio. Silenciar. Observar. As perguntas provocam não uma necessidade de procurar soluções para os problemas, mas geram impulsos para trocar as coisas de lugar. Remexer, revirar, deslocar, virar do avesso. Sinto-me livre, inteira, esvaziada... Talvez a harmonia seja um acordo entre tensões. “A palavra ‘harmonia’ indica o sentido desta luta pessoal em busca de novas tensões que recriam a vida, que impulsionam um renovado sentido àquilo que perdeu e está perdendo sentido. Não novos fatos, mas novos relacionamentos entre os fatos” (BARBA, 1991, p. 22). As tensões são os movimentos que impulsionam a vida. Os movimentos que impulsionam esta pesquisa são as tensões entre a atriz e a educadora reveladas neste Ser. Desejo de encontrar o acordo entre as tensões que se afetam (atriz & educadora). Acordo este que não é estático, mas ativo, movimento em quietude: harmonia.

Apresento então, a questão-problema desta pesquisa: como se afetam as dimensões atriz & educadora neste corpo em experiência de pesquisa? A expectativa é gerar impulsos que provoquem deslocamentos. Descobrir pontos de encontro e entrelaçamento dos corpos: atriz & educadora na jornada da vida.

Este estudo pretende observar e descrever como acontece o encontro entre o corpo-atriz e o corpo-educadora, as artes cênicas e a educação através de um estudo de caso experimental.

Para dar início ao processo, elaborei este primeiro capítulo: “Experiências de um corpo de ensaio aberto”, no qual abro a pesquisa como experiência. Apresentamos este estudo como uma experiência relacionada à existência, com tudo o que ela tem de singular, incerta, imprevisível, irrepetível. Abro o corpo vivo desta pesquisa à experiência nos campos do teatro, da educação e da existência.

Em “Os caminhos da reversibilidade” descrevo as rotas e escolhas metodológicas percorridas para o desenrolar da pesquisa. Nesse capítulo apresento a forma como “os outros” – “Terra”, “Água”, “Fogo”, “Ar” e “Joana” – artistas-educadores, ingressaram neste processo e desde então são incorporados ao texto dissertativo. Em “O corpo infinito da pesquisa”, sub-item desse capítulo, desenhemos a imagem do presente trabalho. Descrevo a trajetória do símbolo do infinito na pesquisa, sua experiência no corpo e as relações entre atriz e educadora nessa imagem. Do infinito, chega-se à Fita de Moëbius com o estudo sobre o conceito de

reversibilidade como possibilidade de harmônica tensão entre opostos. Essa figura apresenta uma forma que supera o sistema binário, pois nela não há possibilidade de uma estar à frente da outra, mas sim o movimento contínuo, o caminho percorrido por uma leva à outra. Ser-atriz e Ser-educadora dançam na Fita de Moëbius, descobrindo a reversibilidade de Merleau-Ponty. Encontra-se também a Fita de Moëbius em estudos de Rudolf Laban e Ciane Fernandes.

“Quando arte e educação se afetam?” é o terceiro capítulo, que apresenta experiências vividas até o momento nos campos do teatro e da educação. Busco compreender o lugar da arte no espaço escolar. Trago para isso, além dos vividos da autora, falas de professores e a revisão de literatura acerca do tema. O sub-item “Quando arte, educação e vida se entrelaçam” mostra a trajetória da autora até o encontro com o tema de pesquisa. Como arte e educação revelam-se nessa jornada existencial.

“O avesso do corpo”, quarto capítulo, apresenta os vividos da autora que transformaram o rumo desta pesquisa. Relatos de uma experiência de Dança-Teatro, seus desafios, superação de limites, transformações corporais e reflexos na pesquisa. A vivência do vazio que possibilita espaço para uma nova atitude existencial. Nesse avesso do corpo revela-se o sub-item, “Eu-Outro: o corpo diante do espelho”. Quando o outro vem a ser uma questão? O outro se revela no corpo e problema da pesquisa. Compreendo que esta pesquisa, apesar de singular, está incrustada na carne do mundo, já que o corpo é feito do estofado mesmo do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Em “Reversibilidade entre direito e avesso: Teatro & Educação”, quinto capítulo, descrevo diversas experiências de teatro vividas com professores de Educação Infantil e Ensino Fundamental nesse processo. Desafios, descobertas, questionamentos, reversibilidade. Ver-se no outro; ver o outro em si. “Joana” traz suas experiências para dialogar com os vividos da autora na relação com o teatro, a educação e o outro.

O sexto capítulo, “O corpo reversível: Ser-atriz e Ser-educadora” apresenta as origens e o conceito de reversibilidade e seu movimento entre atriz e educadora neste corpo de pesquisa. O sub-item “Corpo dramático existencial”, revela a atriz e a educadora em um texto dramático. Elas encontram-se em um Café onde se revelam os conflitos, as semelhanças e vão se reconhecendo com o auxílio do garçom que lhes apresenta a fenomenologia em forma de sugestões no cardápio.

Não com o intuito de finalizar, mas sim como ação de olhar para trás, “De volta ao começo” apresenta considerações finais de uma pesquisa que não se fecha em si, mas que se revela escrita no corpo, desvela-se e abre-se para outros corpos.

## 2. Os caminhos da reversibilidade

*Este nosso bailado cênico escondido nas coxias do espaço digital me afeta. E me afeta como um cata-vento girando, uma montanha russa das loucas, grande e luminosa, cheia de aventuras... (Água, 2009).*

Diariamente somos atravessados por experiências. Um botão de flor que se abre, um pássaro que voa, um velho homem sentado num banco de praça, o vento que toca a pele, o mar que nos abraça com suas ondas, uma mulher que chora, um corpo gelado, uma criança que nasce, as nuvens que passam, a menina que sorri. O que estamos vendo? O que estamos sentindo? O que estamos recordando? O que tais imagens nos suscitam?

Cada um de nós terá sua própria visão, sensação, recordação... Pois elas emergem de nossos vividos, de acordo com o que percebemos em cada lugar, em cada situação. As nuvens que passam pelo céu podem me recordar liberdade; para outro, lembram a chuva; outro ainda pode sentir medo de altura... E para você, o que sugerem as nuvens que passam no céu?

Cada pessoa tem experiências e percepções distintas de acordo com suas recordações, vividos, sentimentos e desejos. No prefácio da “Fenomenologia da Percepção”, Merleau-Ponty (2006) diz que é em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido. Mas é o próprio filósofo quem afirma que a fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico. Não se trata de explicar nem de analisar, mas de descrever, pois o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele.

Sendo assim, o método da fenomenologia pode ser entendido como empírico no sentido que depende das experiências e reações de cada indivíduo, envolvendo portanto aspectos culturais, intelectuais e emocionais.

Esta dissertação pretende observar e descrever como acontece o encontro entre o corpo-atriz e o corpo-educadora, as artes cênicas e a educação através de um estudo de caso experimental. Para isso utilizei o método de observação nas abordagens qualitativas, pressupondo um grande envolvimento com a situação estudada, visto que os vividos, o corpo atriz & educadora são o ponto de partida e a própria trajetória da

pesquisa. Apresento-me inteira, entregue ao processo. O referencial teórico dialoga com as experiências e vividos.

O primeiro passo da jornada se deu a caminho da Educação, no primeiro semestre de 2008. Um trabalho de campo piloto com oficinas de teatro quinzenais para um grupo de 15 professoras da Educação Infantil e Séries Iniciais de um colégio da Grande Florianópolis. Esse trabalho serviu para perceber os possíveis caminhos da pesquisa na qualificação do projeto de pesquisa. Por meio de práticas teatrais, trabalhamos a sensibilização do corpo, das emoções e a memória das professoras. Observei nos relatos a falta que fez a arte em seus processos de formação desde a infância. Percebi o poder de uma prática artística que passa pelo corpo, como é o caso do teatro, capaz de liberar emoções, lembranças, medos e alegrias. As professoras redimensionaram sua prática em sala de aula. Muito do que foi vivido por elas em nossos encontros foi transformado e levado para a sala de aula.

Ao receber o retorno da banca de qualificação e observar essa experiência com o grupo de professoras, percebi que meu olhar estava muito atento a minha relação com elas, como artista e professora. Como iniciar um processo artístico com professores que não viveram a arte em sua formação? Qual a sua noção de teatro? Como romper com conceitos já estabelecidos acerca do teatro e mergulhar na experiência em si, sem se prender a textos, chavões, clichês, marcações e cenas? Como lidar com as memórias, recordações e emoções que brotam desses corpos em experiência teatral?

Naquele momento percebi que talvez precisasse, antes de elaborar um método para trabalhar com teatro para professores, que nesse caso não são arte-educadores, retornar à atriz e à educadora que me habitam. Por que quero que o outro professor viva uma prática teatral? Sabemos que o teatro pode colaborar para a expressão corporal e vocal, para expandir outras possibilidades de comunicação e aprendizado na escola, para a criatividade, entre outros tantos aspectos. Mas se isso já é sabido, então para que esta pesquisa?

Passei a perceber que o caminho não era bem o que estava percorrendo... Será que antes de propor o encontro de professores com o teatro, não era preciso eu, como atriz e educadora, compreender melhor como essa ligação entre o teatro e a educação se dá em mim?



Novos caminhos se abriram... O outro me serve de espelho. Então olho para as professoras e procuro a arte em suas vidas. Por quê? Porque quero afirmar a arte em minha vida. Vou até a escola propor experiências teatrais com professores. Por quê? Porque eu pouco tive experiências artísticas na escola. Quero que as práticas teatrais libertem as amarras dos professores. Por quê? Porque eu me sinto amarrada na escola. Nesse momento iniciaram meus passos em direção à reversibilidade entre mim e o outro. Vou até o outro e o outro leva-me de volta a mim mesma. Faço movimento para fora e retorno para dentro.

Depois de muito tempo, passei a relacionar esses movimentos da pesquisa com a “intencionalidade”, termo nuclear da fenomenologia. Ela nos ensina que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos, é intencional. Isto é, “consciência de” ou “experiência de” algo ou outrem. Cada ato de consciência e cada experiência é correlata com um objeto. Cada intenção tem seu objeto intencionado.

Mas a intenção de que fala a fenomenologia não é tida como um propósito que temos em mente quando agimos. O uso fenomenológico da palavra foge ao senso comum, que usa “intenção” no sentido prático: “Ela tinha a intenção de viajar mês que vem.” O conceito de “intencionalidade” para a fenomenologia aplica-se primariamente à teoria do conhecimento, e não à teoria da ação humana. Nesse sentido, “intenção” significa a relação de consciência que nós temos com um objeto.

Robert Sokolowski<sup>10</sup> (2004) nos elucida que, na filosofia dos três ou quatro últimos séculos, foi-nos ensinado que, quando estamos conscientes, estamos principalmente conscientes de nós mesmos ou de nossas próprias idéias. A consciência está guardada em um gabinete fechado, a mente. Impressões e conceitos ocorrem nesse espaço fechado, nesse círculo de idéias e experiências. Nossa consciência, nesse caso, não está direcionada às coisas “fora”. Tentamos alcançar o que está “fora” da mente fazendo inferências. Alcançamos as coisas somente raciocinando a partir de nossas impressões mentais, mas não porque as temos presentes em nós. Essa compreensão da consciência humana é reforçada pelo conhecimento do cérebro e do sistema nervoso. As cognições parecem acontecer exclusivamente “dentro da cabeça”. Aquilo que contamos são nossos próprios estados cerebrais. Como pode esse órgão, dentro de

---

<sup>10</sup> Robert Sokolowski é professor de Filosofia da Catholic University of America.

nossos crânios, alcançar o mundo? Parecemos estar inteiramente “dentro”, e ficamos surpresos de como podemos sempre alcançar o “fora”.

O pensamento cartesiano trouxe-nos a separação entre a mente e o corpo. Esse isolamento da mente em relação ao corpo vincula um isolamento da mente em relação ao mundo. Tal dilema é o alvo da doutrina da intencionalidade. “A fenomenologia mostra que a mente é uma coisa pública, que age e manifesta a si mesma publicamente, não apenas dentro de seus próprios limites. Tudo é externo” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 21). A intencionalidade dá um sentido público ao pensamento, ao raciocínio e à percepção.

Para a fenomenologia, existem variados tipos de intencionalidades, correlacionados com diferentes tipos de objetos. Executamos diferentes intencionalidades de acordo com os objetos a que nos dirigimos, pois tomar algo como fotografia é diferente de tomar algo como simples objetos. Fotografias são correlatas com intencionalidade pictorial e objetos perceptuais são correlatos com intencionalidade perceptual. Diferentemente da tradição cartesiana, “ser um retrato” ou “ser um objeto percebido” não está só na mente. Para a fenomenologia, o modo como as coisas aparecem é parte do ser das coisas. As coisas não apenas existem, mas também manifestam a si mesmas como elas são.

A fenomenologia nos liberta, pois leva para fora e restaura o mundo que estava perdido pelas filosofias que os aprisionavam dentro de nossas mentes. As coisas estão e se manifestam no mundo.

Sendo assim, há muito que se pensar sobre como as coisas se manifestam a si mesmas. É preciso desenvolver a habilidade de ser verdadeiro, de deixar as coisas aparecerem. Sokolowski (2004, p. 24) nos diz que “as presentificações e ausências estão perfeitamente entrelaçadas, e a fenomenologia nos ajuda a pensar sobre elas.”

Com isso, retorno ao tubo de ensaio: como se manifesta o teatro neste corpo? Como se manifesta a educação neste corpo? E o problema: como se afetam as dimensões atriz & educadora neste corpo em experiência de pesquisa? Direciono a intencionalidade ao ser-atriz e ao ser-educadora. Tais manifestações não acontecem dentro de minha mente, mas em meu corpo e fora dele. Ser-atriz se apresenta no mundo, nas relações com os outros. Ninguém pode ser ator/atriz sozinho/a, ensimesmado/a. Da mesma forma, o ser-educadora se manifesta no mundo, na relação

com os outros. Ninguém se faz educador solitariamente. Portanto ser-atriz & ser-educadora é estar e se manifestar no mundo e nas coisas do mundo. Isso justifica o movimento de ir ao encontro do outro.

Quem são os outros da pesquisa? Quem são os sujeitos? Como se manifestam?

Durante todo o processo de construção desta pesquisa, muitas pessoas manifestaram-se. Somado ao trabalho piloto, muitas outras oficinas de teatro para professores aconteceram em diversos espaços (escolas públicas, particulares, cursos de extensão, universidades).

Sempre estive atenta ao meu papel nesses grupos. Como nos relacionávamos, como via e era vista. Não tenho a pretensão de interpretar os dados dessas experiências. Tomo a etnografia como atividade observadora. Observo e sou observada. É preciso assumir responsabilidade sobre os vividos. Nessa interjobjetividade, meus vividos como pesquisadora, atriz e educadora ecoam nos vividos de cada ser no grupo. Afeto e sou afetada. Tenho buscado no espaço, no tempo, nas relações, nos vividos, uma tentativa de descrição direta das experiências tais como elas são. Abrir espaço para que as essências apareçam e ganhem corpo.

Segundo Minayo (1994), a técnica de observação participante se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado. O observador, como parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. Nesse processo, ele pode ao mesmo tempo modificar e ser modificado pelo contexto. Eu, como observadora, coloco-me em relação com o grupo observado. Meu corpo sofre transformações na relação com os demais corpos. Afetamo-nos uns aos outros, já que proponho que estamos todos juntos em movimento infinitamente espiralado.

As experiências vividas com professores em oficinas de teatro são um exercício de reversibilidade entre atriz & educadora no âmbito da Educação. Estar com o outro, preparar um trabalho para o outro, revelar-se ao outro e proporcionar revelações no outro. Possibilidades de observar os invisíveis, impensáveis e indizíveis desvelarem-se em sala de aula, por meio da arte, na relação com os outros.

Descrevo algumas experiências em que percebo brotarem as essências. Opto por não relatar por completo e com detalhes todos os passos das oficinas realizadas. Escolho iluminar alguns momentos em que se percebem entrelaçamentos e podemos observar reversibilidade entre presença e ausência; eu e o outro; criança e adulto; teatro e educação.

Mas esta pesquisa não se faz apenas no âmbito da educação, ela também é arte que se faz no corpo. Entrelaçamento de intencionalidades educacionais e artísticas.

Sendo assim, o segundo passo da jornada revelou-se no corpo de ensaio aberto em experiência artística. Por isso, ao longo da dissertação brotam descrições de algumas experiências vividas em dança e teatro durante a pesquisa. Novamente escolho descrever pontos de entrelaçamentos e reversibilidades manifestadas no fazer artístico: presença e ausência; eu e o outro; espaço interno e espaço externo; essência e existência; vida e arte; movimento e pausa; dança e teatro; arte e educação.

Mas esta pesquisa não segue uma lógica linear. Assim sendo, enquanto vivia essas experiências no mundo dado como real, em contato direto com as pessoas, também escolhi realizar uma espécie de brincadeira no universo virtual da rede mundial de computadores.

Então o terceiro passo aconteceu em janeiro de 2009. Convidei duas atrizes-educadoras e um ator-educador para escrevermos juntos um doc. Criamos um arquivo de texto que permanece *on line* na rede mundial de computadores e que pode ser acessado por qualquer pessoa do grupo, a qualquer hora e lugar. Poder encontrar estratégias para romper com as barreiras do tempo e do espaço é um desafio que me encanta.

O que aconteceria caso essas quatro existências se entrecruzassem nas coxias de um espaço cênico virtual? Nós, sujeitos envolvidos nessa experiência, não sabíamos o que aconteceria e de que forma se daria essa escritura virtual. Entregamo-nos ao risco.

Foi lançada uma pergunta propulsora: “O que me acontece quando ator/atriz e educador/a se afetam?” Ela não precisaria ser respondida, mas foi um impulso à criação. Ela aponta uma direção, mas cada um seria livre em seu caminho. Propus que cada um partilhasse suas experiências, referências e sensações. As regras eram poucas, o suficiente para organizar o espaço partilhado. Cada um teria uma cor para escrever.

Era possível que um interferisse, não modificando, mas acrescentando suas palavras no meio do texto do outro. Não seria necessário escrever tudo de uma vez. A proposta era que o texto fosse se construindo no processo – o que o outro escreve me impulsiona a outros possíveis rumos. Algumas falas dos convidados são incorporadas ao texto da dissertação com as referências de elementos da natureza (Água, Fogo, Terra e Ar). Essa é uma forma de entrelaçar nossos corpos: o texto-espaco “real” ao texto-espaco “virtual”. As experiências, referências, devaneios, criações e poesias de cada um revelam-se aos outros e unem-se formando um só Ser. Escolhemos não revelar o texto na íntegra, pois seu espaco é virtual. Deslocá-lo para a realidade do papel bidimensional seria perder sua essência, frescor, forma e vida. É possível encontrá-lo no espaco virtual: [http://docs.google.com/Doc?id=dg86ztfv\\_0gv34zwdp&hl=en](http://docs.google.com/Doc?id=dg86ztfv_0gv34zwdp&hl=en)

Por fim, no quarto passo, com a metáfora do espelho em mãos, vou ao encontro de outra atriz-educadora e realizo entrevistas acerca de seu envolvimento e experiências com o teatro e a educação. Suas falas ganham voz também ao longo do texto, entrelaçando-se à autora. A entrevistada escolhe ser chamada de “Ela”. Neste momento recorro de um texto por ela encontrado quando pesquisávamos para uma possibilidade de montagem, alguns anos atrás. “Do gabinete de Joana”, de Rubens Rewald<sup>11</sup>. Pois uma das personagens, misteriosa, chamava-se “Ela”. Com a lembrança, seus olhos brilham! Naquele tempo, quando o texto chegou a nós, todos ficaram encantados. Mas percebíamos que ainda não tínhamos maturidade para tal montagem. Guardo “Do gabinete de Joana” em um baú de desejos por serem ainda realizados e encenados nesta vida. Os olhos da entrevistada revelam o mesmo desejo. Então ela decide ser chamada de Joana, em homenagem ao texto de Rubens Rewald.

A peça citada tem como protagonista Joana, uma pesquisadora acadêmica que está escrevendo sua tese de doutorado sobre Christine de Pisan, uma mulher, historiadora e poeta do século XV. Há mais de quinhentos anos, em um mundo totalmente masculino, Christine se impôs e inventou uma nova ética: a igualdade. Joana vive mergulhada em sua tese, mas subitamente é interpelada pelo telefonema de “Ela”. Essa personagem relaciona-se com Joana por telefone, sem identificar-se. Questiona, investiga e revira a vida de Joana, que acaba sendo seduzida por esse jogo.

---

<sup>11</sup> Rubens Rewald é dramaturgo, roteirista, cineasta e professor da Universidade de São Paulo da disciplina de Dramaturgia Audiovisual.

A terceira personagem é o “Pretendente”. Um homem apaixonado, obcecado por Joana, mas que ela faz questão de ignorar. As interferências de Ela levam Joana a uma poesia de Christine de Pisan sobre outra heroína: Joana D’Arc. Joana envolve-se com tamanha profundidade em sua pesquisa que chega a confundir-se com a heroína de mesmo nome. Fecha-se em seu mundo, tendo apenas a interferência misteriosa de Ela, que pergunta e investiga, e do Pretendente, que insiste em realizar uma aproximação da amada, mas que é por ela ignorado.

Utilizemos “Do gabinete de Joana” como metáfora dessas entrevistas. Eu assumo aqui o papel de “Ela”, investigando a vida de “Joana” e revelando-me nela. O mistério se revela nas respostas. Brincamos de reversibilidade, Joana e eu. Pude me ver através de seus olhos; pude me escutar em suas palavras; pude me reconhecer em suas lembranças; pude entender melhor o alcance desta pesquisa em seus relatos. Escolhemos não revelar as conversas na íntegra, mas dar voz a Joana incorporando-a ao texto ao longo da dissertação.

Tanto o texto virtual coletivo elaborado por Água, Terra, Fogo e Ar, como as entrevistas com Joana, revelam entrelaçamentos entre atores e educadores. Aprofundam a busca de colocar este corpo de ensaio aberto a outros corpos em experiências similares e diferentes; coexistentes. Outros olhares e outros corpos que se agregam a esse corpo e tecem um único Ser: esta pesquisa.

## 2. 1 O corpo infinito da pesquisa

*Já não sei... Terei eu me tornado fenômeno? ... Vejo respingos fenomenológicos nos devaneios... Vejo-me neles? Ou eles vêm-se em mim? Percebo que a fenomenologia rodeia-me... Intercorporalidades, intersubjetividades e quiasmas por toda parte... Eu e o mundo não somos a mesma coisa? Fragmentos (in)visíveis revelam-se... (Ar, 2009).*

Novo dia nasce. E outro dia. E mais um dia depois do outro. Retomo as escrituras. Ligo o computador. Abre-se o arquivo na tela. O que vejo é o símbolo do

infinito (8) neste projeto de pesquisa. Não era uma imagem real na tela do computador, mas uma imagem projetada da minha mente. Da mente, o infinito (8) passa ao corpo. Transita em movimentos espiralados pelas minhas células. Uma sensação maravilhosa, indescritível. Percebo os movimentos internos, a pele sentida por dentro, o sangue que corre, o ar que transita, os órgãos trabalhando em harmonia. Sinto transitar em meu corpo a atriz, a educadora, a mulher, a mãe (os diversos “eus” que me habitam), o corpo, a alma, os corpos dos outros, o universo: todos carne da mesma carne.

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 136 – grifos do autor).

Meu Ser se faz existente nessa carne de infinitos entrelaçamentos. Eu e o mundo, Ser-infinito, o Todo. Nessa interrelação, interpenetram-se meu corpo e a pesquisa. Estamos contidos e entrelaçado um no outro: eu, o mundo, a pesquisa. Somos uma só carne: o quiasma de Merleau-Ponty (2007). Já não encontro separação entre atriz, educadora, pesquisadora e pesquisa. Todas estas dimensões do Ser são coexistentes.

Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? [...] O mundo visto não está “em” meu corpo e meu corpo não está “no” mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido. [...] meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele. Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 134 – grifos do autor).

O corpo em ensaio se abre para mais uma experiência... um ensaio fenomenológico. Naquele instante fui capaz de sentir o entrelaçamento entre meu corpo, a pesquisa e o mundo. Essa é uma experiência que não se explica, vive-se. Quem já viveu, sabe o que estou a revelar. Impossível descrever as sensações, pois as palavras são apenas uma dimensão e esse vivido abrange inúmeras dimensões. Eu já não sabia onde começava a pesquisa, por onde passava meu corpo e onde terminava o mundo. Já não é possível nem nomear as coisas. Éramos todos um só “elemento”,

como o termo utilizado por Merleau-Ponty para designar a carne. Descubro que a pesquisa não está em meu corpo, nem meu corpo pertence a ela. Encontramo-nos entrelaçados, a pesquisa, eu e o mundo. Meu corpo vidente e visível subentende o corpo visível da pesquisa e todos os visíveis com ele. Sabendo que o visível sustenta-se no invisível.

Ops! Fui fisgada, sou entrelaçada. Agora vejo esta pesquisa como o símbolo do infinito (8) em espiral ascendente. Meu Ser translada entre a atriz e a educadora; o visível e o invisível; pesquisa e pesquisadora; eu e o outro. Existimos nesse espaço e movimento infinitos (8).

O papel é dimensional. O papel não possibilita os movimentos que percebo. Mas crio um esquema para compartilhar aquilo que estou vendo. Imagine que esse é o símbolo do infinito. Os pontos que se unem e criam a linha do infinito movimentam-se e promovem um curso em espiral ascendente:

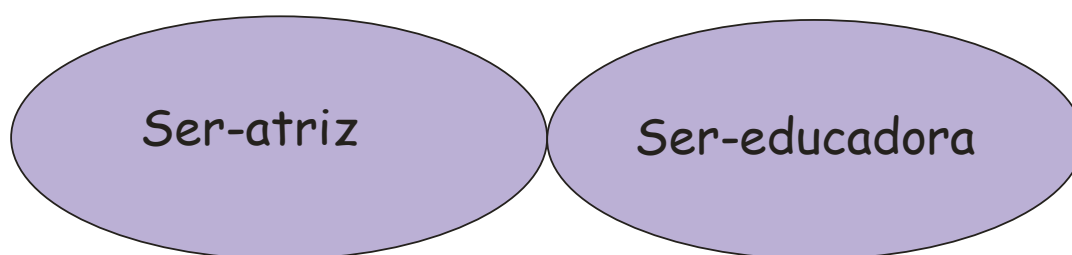


Figura 1: corpo-infinito 1

Nesse caso, o Ser-atriz e o Ser-educadora transladam um no outro e formam um só corpo. Não há dualidade oposta e excludente, mas sim transições entre diferenças. O movimento possibilita a reversibilidade. Quando a atriz é visível, a educadora está presente na invisibilidade e vice-versa. Meu Ser existe nesse eterno movimento que se mostra e se esconde, que vê e que é visto.

Compartilho tais sensações com um amigo que muito colaborou para esta pesquisa: elemento Água.

*Assim é o criar, um laboratório, uma fonte, brincadeira de não planejar e de fazer. E ao se entregar ao deleite de brincar, dá para voar por muitos lugares, dá para ver e tocar outras dimensões da vida. Entender aquilo que ocorre pelo dançar do corpo lançado ao*



*espaço, do pintor que deixa seu corpo ser levado não mais pela imagem pré-determinada, mas pela dança da necessidade de revelar uma parte de seu mundo, de suas dimensões. E sentir como aqui que a palavra está mais além do que ela significa, que comporta mais do que a parte que lhe cabe. E agora neste instante desejo o Mar. O mar das imensidões infinitas (Água, 2009).*

Água, que dança, pinta e escreve como forma de revelar outras dimensões de seu mundo, ao ver os escritos sobre a experiência do infinito e seus movimentos em meu corpo, relacionou-os à Fita de Moëbius.

Então o corpo de ensaio aberto é lançado à Matemática: descubro que em 1861 o matemático e astrônomo alemão Ferdinand Moëbius publicou um trabalho em que explorava as características paradoxais de um objeto, que ele definia como unilátero e não-direcionável, conhecido como Fita de Moëbius – é o objeto obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após dar meia volta numa delas.



Figura 2: Fita de Moëbius

Suas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Forma-se assim uma espécie de anel, que lembra um oito – o infinito revelado em meu corpo. Essa figura continua intrigando até hoje os matemáticos, que consideram não ter ainda esgotado o estudo de todas as suas possibilidades. Trata-se de uma figura em que se processa uma continuidade completa, em que não existe interior e exterior, não há frente nem verso, possui um único lado. Um lado, quando percorrido, conduz ao outro. Em seu conjunto, não se pode dizer onde é a frente, onde é o alto, onde é o fundo ou o baixo. Não há dentro nem fora. As dualidades opostas e excludentes, nessa figura, passam a ser transições entre diferenças.

Decido tomar nesta pesquisa a figura topológica da Fita de Moëbius para representar a interpenetração da atriz e da educadora; da teoria e da prática; da artista e da pesquisadora. Ela apresenta, para mim, uma forma que supera o sistema binário. Isto é o que venho buscando: superar a visão cartesiana do mundo e das relações. Pois não há possibilidade aqui de a atriz se sobrepor à educadora ou vice-versa; há o movimento contínuo, o caminho percorrido de uma leva à outra. A visibilidade da atriz é sustentada pela invisibilidade da educadora. Quando a educadora se mostra, sustenta-se na atriz. Uma jamais abandona a outra.

*Pausa. Pouso. Repouso (Ar, 2009).*

Retomemos a trajetória percorrida até o presente ponto da experiência: incorporar os objetos da pesquisa, teatro e educação. Buscar entender as relações entre o teatro e a educação nas vidas e formações de professores. Observar as relações entre o teatro e a educação na vida da autora. Procurar pontos de encontro entre o teatro e a educação.

(Tempo)

(Ruptura)

Ver o símbolo do infinito na pesquisa; sentir o símbolo do infinito percorrendo os espaços em meu corpo; encontrar a Fita de Moëbius; tomá-la como imagem da pesquisa.

Nesse ponto, descubro várias outras pesquisas que relacionam a Fita de Moëbius com as artes cênicas. Rudolf Won Laban<sup>12</sup> também faz uso dessa figura para relacionar seus conceitos sobre o corpo na dança.

Em LMA<sup>13</sup>, esta figura oito ou do infinito é fundamental na interrelação de conceitos, bem como símbolo na própria notação de movimento. Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretados como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano. (FERNANDES, 2006, p. 32).

<sup>12</sup> Rudolf Laban descreveu a Fita de Moëbius em termos de dança, em que duas partes do corpo realizam movimentos diferentes e harmoniosos entre si (FERNANDES, 2000, p. 237).

<sup>13</sup> LMA – Análise Laban de Movimento, internacionalmente conhecida como Laban Movement Analysis, é usada como forma de descrição e registro do movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia (FERNANDES, 2006, p. 28).

Assim sendo, os conceitos de “peso leve” e “peso forte”, por exemplo, não são opostos. Quanto mais se trabalha o peso forte, maior a habilidade de perceber e mover-se com peso leve. Em LMA, o que se registra durante a observação e análise do movimento é a mudança na força do movimento, tornando-se gradativamente mais forte ou mais leve. A questão não está no conceito estável, mas na transição entre leve/forte, interno/externo, mobilidade/estabilidade, rápido/lento. A Fita de Moëbius representa perfeitamente essa transição entre opostos.

Além disso, Laban faz uso do símbolo do infinito como forma de notação em dança. A figura do oito (8) representa o corpo humano e suas organizações, lados e partes:

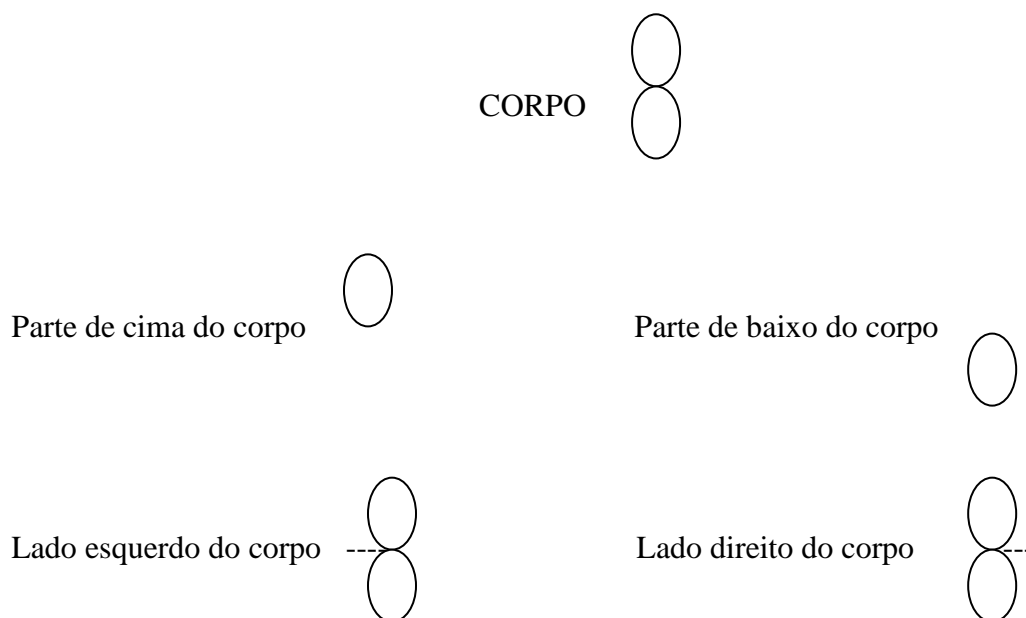


Figura 3: o corpo humano - infinito<sup>14</sup>

Sendo assim, podemos estruturar todo o corpo físico e funcionalmente dentro da Fita de Moëbius.

Todos os ossos são tridimensionais e neles se poderia facilmente encaixar a figura oito, como por exemplo, no interior da pélvis ou

<sup>14</sup> Reprodução do símbolo de notação em dança como a Fita Moëbius utilizada por Rudolf Laban (FERNANDES, 2006, p. 33).

da caixa torácica. As estruturas corporais relacionam-se num desenho de figura oito, ligamentos e músculos amarrando-se tridimensionalmente ao redor dos ossos, líquidos circundando partes mais sólidas em curvas infinitas de vasos (linfa, sangue, líquido sinovial, etc.). O alinhamento dessas estruturas é também na interdependência da figura oito (FERNANDES, 2006, p. 33).

Em outubro de 2008 participei da oficina “Voz para Atores”<sup>15</sup> com a professora Mônica Montenegro<sup>16</sup> no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em Florianópolis. Mônica compreende a respiração e a voz como movimento. Trabalhando com apoios corporais e colocação da voz, abre espaços internos no corpo (topo da cabeça, espaços laterais e posteriores da cabeça, boca, costas, peito...), criando caminhos para que a voz transite. Na tese de doutorado de Janaína Martins (2008, p.54), a pesquisa prática também constata que os trajetos do som no corpo

[...] percorrem a corrente aérea (respiração), a corrente da matéria (ossos, seios paranasais, cavidades nasal e oral, laringe, faringe, traquéia, pulmões). Estas são consideradas as cavidades de ressonância da voz, onde são melhor irradiadas determinadas frequências vibratórias. Porém, cabe lembrar que o som reverbera e vibra no corpo todo.

Visualizar a professora Mônica Montenegro vocalizando sons por partes do corpo jamais imaginadas ampliou minha percepção sobre a ressonância da voz e possibilidades criativas corpo-voz. A corrente sonora de Mônica abrangia a totalidade de seu corpo, tomava conta do espaço a sua volta, fazia vibrar o ar, a sala, nossos corpos. A ressonância vocal está relacionada à frequência vibratória. Assim, de acordo com Martins (2008), quando uma frequência vibratória é compatível com outra frequência vibratória, elas entram em sintonia vibracional. Mônica emitia frequências vibracionais sonoras que percorriam a forma da figura do infinito em seu corpo. Podíamos perceber o som desenhando o infinito dentro de sua cabeça, de um lado ao

---

<sup>15</sup> A oficina abordou a partir dos elementos técnicos e expressivos da voz, as relações entre as construções sonoro-verbais e corporais e suas implicações na intenção expressiva. Da sensibilização vocal à construção sonora de imagens, trabalhou-se a integração corpo/voz a partir de seus elementos comuns constitutivos: apoios, energia, espaços e dinâmicas.

<sup>16</sup> Professora efetiva da disciplina Voz e Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP). É terapeuta vocal, *performer* e realiza pesquisa em Expressão Vocal Cênica/Criação de Atmosfera Sonora e suas relações com os apoios corporais.

outro, de cima para baixo. Isso comprova a afirmação de Fernandes (2006) a respeito de Laban e as estruturas corporais relacionadas ao desenho da figura oito.

Os sons emitidos por Mônica eram perceptíveis para além de seu corpo, ganhavam forma também no espaço da sala e éramos capazes de sentir sua vibração nas células vibrantes em nossos corpos. Somos corpos interconectados de energia, conforme assinala Ciane Fernandes:

Nossa experiência advém de uma troca de ondas harmônicas de energia, em uma espécie de arquitetura geométrica de relações. [...] não funcionamos separadamente como partículas, e sim como campos interconectados de energia, em sua maior parte do tempo invisível aos olhos humanos. Não somos indivíduos separados uns dos outros e do espaço ao nosso redor. Existimos em coletividades rítmicas de células, moléculas, corpos, planetas, galáxias; determinadas por afinidades energéticas onde ocorre a constante troca de informações que altera a todos. (FERNANDES, 2006, p. 300-301)

Essa coletividade rítmica de moléculas citada que somos (nós e o mundo), e que podemos relacionar ao conceito de quiasma<sup>17</sup> de Merleau-Ponty. Tal fenômeno fez-se perceptível no exercício demonstrado por Mônica. Ao experiencarmos tal exercício, pude sentir organicamente a abertura de caminhos (espaços internos) da voz percorrendo o corpo. A tarefa não foi fácil. Pacientemente, é como se a voz “cavasse” trilhas na cabeça, abrindo espaços ressonantes e percorrendo os caminhos que eu lhe designava. Tive a felicidade de sentir e ouvir minha voz percorrendo o símbolo do infinito dentro de minha cabeça. Também experienciamos a trajetória da voz ao longo da coluna, percorrendo uma espiral da base ao topo da cabeça. O percurso da voz no corpo nos mostra que existem, sim, espaços que a energia percorre e preenche. Onde há ausência é possível haver presença. Mais uma vez o poder de reversibilidade da Fita de Moëbius se faz presente ao bailar o som dentro de meu corpo. Ao longo e ao fim dessa trajetória do som no corpo, registro a sensação de harmonia. Ela se faz na relação comigo mesma, com o grupo e com o mundo. A atmosfera do ambiente se transforma e se harmoniza.

Descubro que a consciência vocal está relacionada à imaginação. É preciso imaginar os caminhos do som, para que a voz ganhe vida no corpo. Como afirma Martins (2008), o jogo vocal compõe-se de princípios fisiológicos, energéticos e

---

<sup>17</sup> O conceito de quiasma de Merleau-Ponty será elucidado no capítulo 5.

imagéticos. Os princípios fisiológicos estão baseados na anatomia e funcionamento do corpo. Já os princípios energéticos trazem à consciência o poder criativo da voz como energia sonora. E os princípios do imaginário poético estão relacionados ao espaço-tempo que perpassa o poder criativo da imaginação. Percebo que o princípio imagético impulsiona o princípio energético, levando à consciência criativa do princípio fisiológico, que é a anatomia percorrida pela voz. Os princípios se interrelacionam entre si. Eles coexistem no mesmo espaço e tempo.

O desafio de interrelacionar teoria e prática na pesquisa, coexistindo no mesmo tempo e espaço é abordado por Ciane Fernandes (2000, p. 237). Ela sugere que a Fita de Moëbius pode ser usada como um modelo espaço-conceitual para a pesquisa em artes cênicas: “Num formato científico-artístico, nem a teoria nem a prática se antecipam uma a outra, mas se desafiam e se recriam mutuamente [...]”. Ela afirma que, para descrever e discutir o corpo, é necessária uma linguagem dinâmica, na qual binárias oposições alteram-se em constante e recíproca transformação. Tal dinâmica pode ser representada por essa figura geométrica. O conceito da Fita de Moëbius aplicado à pesquisa permite-nos utilizar diferentes formas de ver, organizar e descrever o processo. Permite uma inter-relação flexível entre os elementos categorizados, e o surgimento de vários, às vezes contraditórios, significados.

Podemos então estabelecer, para este corpo de ensaio aberto em experiência, alguns princípios que observamos e que estão presentes em todos os corpos, já que somos todos da mesma carne, como vimos com Merleau-Ponty. Realizo alguns esquemas para ajudar a criar as imagens que vejo para além das palavras que escrevo. Afirmemos novamente alguns princípios: ser-atriz e ser-educadora; presença e ausência. Todos eles são co-existent.

Imaginemos: o corpo como o símbolo do infinito como a Fita de Moëbius. Agora imaginemos o movimento dessa figura em espiral: infinitos movimentos do infinito. A cada volta da espiral estes e outros pontos encontram-se no centro (nó) do movimento infinito (8); e a cada espiral expandem-se.

Esses princípios em movimento existem em meu corpo, nesta pesquisa e no Universo. Todos dançam juntos, cada qual em seu ritmo, mostrando uma face e escondendo outras. Vêem e são vistos:

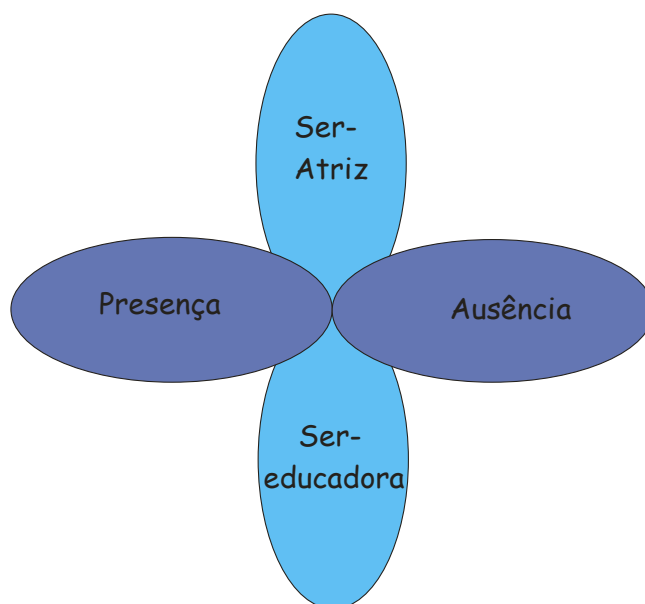


Figura 4: corpo-infinito 2

Imagem em ação: para cada princípio uma pétala do infinito. As pétalas juntas formam uma flor. A flor gira qual um catavento e os princípios se entrelaçam. O movimento é circular e ascendente em espiral. A cada volta da espiral os princípios se aprofundam ao passo que se complementam.

Convido aqueles que desejarem bailar essa “dança do infinito” na Fita de Moëbius junto a este corpo.

*O preparar de um trabalho e este te surpreender pelo caos, pelo não acontecido, pelo não respondido, pela ausência. Isto me afeta... Quando perco o chão, quando todas as armadilhas foram destravadas, quando me deparo com o outro procurando outra coisa que não a mesma coisa que eu, fico bêbado de buscar a mesma coisa que ele, quero dar o passo do outro, caminhar pela sua curiosidade e me descobrir perdido em meus amontoados de desejos (Água, 2009).*

Nesse momento, dirijo-me ao movimento do infinito em busca de compreender o entrelaçamento da atriz e educadora neste corpo, nesta pesquisa. Permito que o outro descubra meus desejos, inseguranças, achados, perguntas... observe minha jornada. As experiências deste ensaio aberto podem abrir novos ensaios em outros corpos... Dancemos juntas nossas jornadas!

### 3. Quando arte e educação se afetam?

*Ser inteiro e compreender-se. Não entre perguntas e respostas, mas entre compreensões de outra dimensão. Educador, educar-se, compreender-se para compreender o outro. Todos deveríamos experienciar - o educador. O educador de mim. E a atriz, a escolha de falar com o mundo, de falar consigo mesma numa língua que só você compreende! Quando você é mais do que você mesma (Fogo, 2009).*

Atualmente fala-se muito sobre a importância e o papel da arte na escola. Mas seria necessário justificar a arte na escola, na academia e nos processos de formação de educadores? Ingrid Koudela (2002) afirma que o valor educacional da arte reside na sua natureza intrínseca, sem necessitar de outras justificativas. Meu olhar e minha compreensão de arte comungam com a afirmação de Koudela. Porém ainda hoje, quando assumo o papel de educadora nas escolas, percebo a necessidade de justificativas para as aulas de artes.

Conceitos. Provocações. Expressão. Relações. Rupturas. Teoria. Prática. Fruição. Percepção. Qual o espaço para a arte em nossos processos de educação desde a infância?

Provocação: retorno às origens: quando os educadores (professores de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio) tiveram oportunidade de vivenciar processos artísticos durante sua trajetória na escola e na universidade?

Durante um trabalho de formação de educadores, baseado em vivências artísticas, realizando em um colégio da Grande Florianópolis no primeiro semestre de 2008, perguntei ao grupo de professoras da Educação Infantil e Séries Iniciais o que elas recordavam das aulas de Artes que tiveram na escola. As memórias das professoras apontam registros negativos, de incapacidade e exigência de seguir padrões impostos. Falas de algumas professoras do grupo:

*“Os professores podaram qualquer atitude diferente do que eles queriam. Todas as atividades eram tarefas manipuladas por eles. Aula de artes na educação infantil?”*



Ao ler essa fala, o corpo registra a sensação de aprisionamento, recolhe, reprime. Nessas circunstâncias, não há o direito de se expressar, apresentar seu olhar, sua percepção. Não há comunicação. Exigiram que copiasse e seguisse padrões pré-estabelecidos. Exigências de respostas certas. Não há espaço para tentativas e erros. Como assumir autoria nesse corpo-educadora aprisionado e educado a copiar e reproduzir técnicas? Quem de nós não tem essas marcas registradas no corpo e na alma?

Para entender essa situação, podemos voltar no tempo e observar que o ensino de Educação Artística foi implantado compulsoriamente na educação brasileira muito recentemente. Isso aconteceu em 1971, no apogeu da pedagogia tecnicista, importada dos Estados Unidos. O pensamento praticado nas escolas era de que à arte cabia um papel meramente instrumental. O poder público inseriu no currículo uma disciplina com conteúdo adjetivado – educação “artística” –, concebida como fusão polivalente das artes. A fala de outra professora revela os frutos dessa geração:

*“Apesar de em alguns momentos os modelos serem dados, procurava fazer diferente e inovar.”*

Mesmo sendo aprisionada, essa professora nos mostra que é possível romper com os padrões. Todas as nossas ações geram reações – a necessidade de seguir os padrões é tão forte que algumas professoras registram inclusive traumas com relação às aulas de artes:

*“No período do ensino fundamental foi muito ruim, pois lembro de alguns professores que me traumatizaram com exigências impostas. Lembro quando a professora de artes me deu uma nota vermelha porque o meu desenho não saiu no padrão que ela queria.”*

Quando levanto essas questões, baseada na colocação das professoras, não estou me referindo à metodologia espontaneísta<sup>18</sup> como abordagem para aulas de artes. Porém, é preciso haver espaço para a criação, abrir portas ao novo. Possibilitar o encontro dos diferentes. Aceitar que o olhar do outro não é igual ao seu. Pois os

---

<sup>18</sup> O movimento Escola Nova chega ao Brasil por volta de 1940. Esse movimento passa a valorizar tanto o teatro como outras linguagens artísticas na escola. Quanto ao método de ensino, houve a disseminação da livre-expressão. Idéia levada a extremos por inúmeros educadores, acreditando que a “expressão” do aluno não podia ser tolhida pela opinião do professor. Desta forma, no ensino do teatro vigorou a abordagem espontaneísta, com conteúdos pautados na dramatização de fundo psicológico.

vivididos do outro não são os meus vividos. Onde está o corpo-artista dessa professora de artes que dá nota vermelha quando uma criação não está dentro de seus padrões?

Há também registros que relacionam a arte a apresentações em datas comemorativas:

*“Em datas comemorativas, ensaiávamos peças teatrais para apresentar no salão auditório!”*

Essa fala faz meu corpo estremecer. Questiono: até quando faremos teatro para apresentar em Dia das Mães, Dia dos Pais, Natal, Páscoa...? Propostas impostas às crianças, falas decoradas, lugares definidos, corpos engessados, vozes embargadas e exposição forçada. Isso é teatro na escola? Sim, ainda hoje esse é o teatro que encontramos na maioria das escolas. Essa é a prática teatral registrada na memória e nos corpos da maioria dos educadores. Por isso, esse é o entendimento de teatro para eles e muitas vezes também para as crianças.

Confidências: enquanto professora de teatro trabalhando com crianças e adolescentes, muitas vezes preciso romper paradigmas e conceitos equivocados pré-estabelecidos acerca do teatro. Mais do que decorar papéis, busco descobrir e trabalhar o corpo, a voz, a percepção, a sensibilidade, a expressão artística. E, nesse processo, alcançar um produto estético-teatral para aí então apresentar ao público. Mas durante o processo de jogos teatrais, improvisações, trabalhos de expressão corporal e vocal, os alunos me perguntam: “Professora, quando vamos fazer teatro?” Eu pergunto: “Não estamos fazendo teatro?” A jornada é longa, requer entrega e confiança. Mas como respeitar os tempos do processo de cada grupo quando o mais importante são as datas comemorativas? Muitas vezes a pressão é tanta por parte da escola que eu mesma me pergunto: “O que é teatro?” “O que é teatro na escola?” O fluxo oposto é de tamanha intensidade que chega a me afogar. Então relembro o conselho: cada vez que os alicerces começarem a tremer sob meus pés, cada vez que não estiver segura da estabilidade de minhas experiências passadas, regresso às minhas origens: “Quem é a atriz? Como faço teatro? Como ser atriz-educadora?” E sigo navegando pelos mares desconhecidos... Enfrentando tempestades atormentadas.

Com relação aos conteúdos das aulas de artes, podemos observar diversas realidades relatadas pelas professoras:

*“Nada de importante, os desenhos eram mimeografados e nós só pintávamos. Talvez por isso eu acho que não sei desenhar.”*

Recordo o cheiro dessas folhas mimeografadas na minha infância e seus desenhos para colorir. O cheiro e a proposta da atividade causam náusea. Trabalhei recentemente em várias escolas onde os professores das Séries Iniciais trabalhavam com desenhos mimeografados. Como julgar e condenar desenhos mimeografados ainda hoje presentes nas escolas, se esses são os registros “artísticos” desses professores?

*“Tive educação artística como aula curricular. Na verdade era só desenho geométrico.”*

Sair correndo! O corpo-atriz berra, esperneia e urra! Era isso que desejava quando entrava em sala o professor de Matemática nas sétimas e oitavas séries para dar aulas de Educação Artística – Desenho Geométrico. Já não aprendemos isso em Matemática? O que há para além das formas geométricas? Imagine as infinitas possibilidades de criação a partir delas! Quais artistas desenvolveram seus trabalhos a partir dessas formas? Imagine o que é possível criar corporalmente com as formas geométricas! Mas tudo se resume a decorar conceitos e fórmulas. Pois, para a escola, é isso o que interessa. Revolta. Prefiro silenciar.

Diante dos relatos das professoras desse grupo e de minhas próprias vivências na escola, observamos que diversas são as concepções e práticas artísticas no espaço escolar. Na revisão de literatura realizada no Portal CAPES, encontramos a dissertação de Everson Silva “Arte como conhecimento: as concepções de ensino de arte na formação continuada dos professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental de Recife”, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco (2005). O autor busca compreender quais concepções de ensino de arte estão presentes no processo de formação continuada dos professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Ensino da cidade de Recife, realizada no período de 2001 a 2004. O autor afirma que esse Programa de Formação Continuada ainda vem se pautando em uma tendência liberal-conservadora, baseada em uma perspectiva homogeneizadora, autoritária, instrumental, de base acadêmica e teórica. Evidencia-se nesse Programa, a presença de diferentes concepções de ensino de arte. Segundo Silva, nos documentos norteadores do processo formativo e no

discurso dos formadores encontramos a ênfase na concepção de ensino de arte como conhecimento. No entanto, na prática formativa, a ênfase recaiu na concepção de ensino de arte como técnica, seguida da concepção de ensino de arte como expressão, o que representa, diante da investigação empreendida, uma clara dicotomia entre o pensar e o fazer em relação à formação continuada dos professores para o ensino de arte.

Esses dados apresentados por Silva (2005) vão ao encontro das experiências artísticas na escola relatadas pelas professoras do estudo piloto desta dissertação. Para que superemos o instrumentalismo, o tecnicismo, a homogeneização, o autoritarismo e a dicotomia entre a teoria e a prática, precisamos rever nossos processos de formação de professores. Talvez, quando os professores tiverem a oportunidade de vivenciar as artes, alguns desses pontos consigam ser superados. Minha cabeça pesa diante de tanta contradição. O que era para ser fruído, fluido, leve e expansivo, prende, formata e instrumentaliza. Para onde estamos navegando?

Esta pesquisa não visa a dar conta dos problemas apresentados por esse grupo de professores e pela pesquisa de Silva (2005). Mas busca construir uma relação orgânica com a arte que passa pelo corpo dos professores e que pode trazer diferentes registros em suas vidas.

Dentre as doze professoras do grupo de trabalho piloto, duas auxiliares, que estudam atualmente no Ensino Médio, trazem memórias diferentes da maioria do grupo:

*“Além das aulas de artes tive aulas de dança e teatro, que deixaram muitos registros em minha vida.”*

*“Tenho boas lembranças das aulas de artes. Tinha oficinas de sucatas, argila, origami, teatro, pintura, entre outras.”*

Agora sim meu corpo começa a se expandir, encontra espaço para expressão, comunicação e aprendizagem. Terreno fértil.

Nesse grupo, é possível observar que poucas são as professoras que têm registros de vivências verdadeiramente artísticas em seus processos de educação na escola. Suas memórias revelam aulas desinteressantes, com abordagem tecnicista, exigências,

imposições ou mesmo a ausência da arte no espaço escolar. Os meus registros de artes na escola não são diferentes dos registros desse grupo. Lembro-me de uma professora de artes plásticas relevante em minha estória. Porém a dança, o teatro e a música, se eu tive a possibilidade de fruição, foi por escolha própria e buscas extracurriculares.

Em pesquisa no portal CAPES com a palavra-chave arte-educação, encontrei a dissertação de Maria Guilhermina Coelho de Pieri, “Contribuição da arte para a formação de professores no Curso Normal Superior.” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberaba em 2006. Essa pesquisa mostra que a arte pode contribuir para a formação do professor, seja em relação às suas concepções, seja em relação à sua prática em sala de aula e mesmo em sua vida, ou seja, como alguém que possa usufruir da arte tanto para o seu desenvolvimento pessoal quanto profissional. Já que os professores dessa geração tiveram pouca possibilidade de vivências artísticas em sua formação na escola ou na graduação, não seria ainda tempo de possibilitar esse encontro? Pesquisas como a de Maria Guilhermina apontam que a arte pode fazer a diferença na vida dos professores. Com isso, não digo que ela seria a solução para nossos problemas educacionais, mas pode ser uma possibilidade, entre outras.

Outra dissertação, esta de Sueli Bernardes – “Arte como palavra reinventada: uma reflexão sobre o trabalho do educador e a experiência da criação artística” –, realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás no ano de 2004, propõe-se a fundamentar questões sobre a relação entre a arte como criação de conhecimento e produtora de sentido e a educação. A autora também propõe o encontro da educação com a linguagem artística. Segundo a autora, a arte é uma forma de sensibilidade, de inserção, de transformação e de conhecimento do mundo e do outro. A presença da arte na educação pode proporcionar uma outra forma de conhecimento e de sensibilização.

### 3. 1 Quando vida, arte e educação se entrelaçam...

*Às vezes me assusto comigo mesma diante do espelho. Mas será (in)visível? Não sei. E quanto mais não sei, mais me delicio, criando e reinventando pratos e combinações para saciar minha fome. Satisfeita? Logo surge outra fome no lugar daquela. Deliciosos pratos de "não sei" (Ar, 2009).*

Podemos observar a grande História do ser humano na Terra, desde a Pré-história. Aquela História com H maiúsculo, que aprendemos – e ensinamos – na escola. Dentro dessa macro-História, milhões de micro-histórias se fazem. Podemos observar cada ser humano como fazedor de histórias, autor de sua própria história. Nessa história, sua existência, desde o dia em que seu corpo nasce até o dia de sua morte, milhões de micro-histórias são criadas por ele. Nós somos autores de nossas próprias histórias, existentes em nosso corpo em vida.

O corpo que hoje realiza esta pesquisa trilhou seus caminhos, enfrentou tempestades, navegou por mares desconhecidos, compartilhou e fez histórias com outros corpos. Hoje, abre-se em experiência de ensaio aberto. Nós, atores, costumamos fazer preparações corporais durante os processos de criação e antes de entrar em cena. Qual foi o preparo deste corpo em experiência para este ensaio aberto?

Escrevemos nossa história ao passo em que fazemos nossas escolhas. Somos responsáveis por nossa existência. Mesmo antes de ter consciência disso, ainda criança, fui traçando os caminhos de minha existência. Sempre quis ser artista. O encantamento pela arte talvez tenha surgido ainda no ventre materno. Revelação: filha de artista que talvez não tenha se dedicado o tanto que desejava à sua arte para se dedicar à educação e cuidar da família. Sempre perguntei à minha mãe por que ela não fazia arte fora da sala de aula. Ainda não sei a resposta. Neta de uma mulher simples mãe de 14 filhos, que morava e trabalhava no sítio, escrevia e dirigia peças teatrais com suas crianças e que, ao pé dos oitenta anos, realizou o sonho de fazer teatro. A paixão pela arte corre em minhas veias... Os desejos reprimidos de fazer arte das gerações anteriores fazem com que a arte transpire através de meus poros. Talvez por

isso eu não tenha sabido responder a Eugênio Barba qual foi meu primeiro dia de teatro...

Inicialmente resisti à educação. Talvez por ter vivido de perto o exemplo de que quando se faz educação não sobra tempo para fazer arte. Eu não queria abrir mão da arte. Anos mais tarde, nasceu a atriz-educadora que milagrosamente vinha sendo tecida... Preparando-se para uma nova vida. Foi então que aconteceu o encontro em meu corpo com a arte-educação. Escolhi fazer arte. Escolhi fazer educação. Escolhi Ser um ponto de encontro entre a arte e a educação. Disso não abro mão. Portanto sou responsável por minhas escolhas. Faço a seguir um breve relato de algumas experiências decorrentes dessa escolha. Se falo de problemas, não é no sentido de queixas e reclamações, mas sim para que não esqueçamos, nesta pesquisa, a realidade da prática em que estamos mergulhados.

Com formação em Artes Cênicas, quando chego à escola, tenho que abarcar na prática todas as linguagens artísticas. Não apenas isso. Tenho também a responsabilidade de assumir as festividades da escola. Criar danças, peças, presentes para dia das mães, dos pais, da mulher, páscoa, natal, dia da criança, festa junina e demais comemorações que surgirem no calendário escolar. Não ainda o bastante, sou convocada a “ilustrar” conteúdos das demais disciplinas, de Língua Portuguesa à Matemática, passando por História, Geografia, Ciências... Convocação justificada com o argumento da interdisciplinaridade. Interdisciplinaridade?

Solitária em meu contexto escolar – como a carga horária de artes é pequena, geralmente há apenas um professor de artes na escola –, porém não sozinha neste contexto educacional, perplexa, sigo questionando: qual o papel da arte na escola? Que arte é essa que se faz na escola? Que arte eu me proponho a fazer na escola?

Voltando aos mestres do teatro e ao conselho de regressar às origens: qual o primeiro dia de educadora? Também não sei responder, mas talvez seja o dia, ainda na infância, em que uma professora “não-comum” exerceu sobre mim o encantamento... Surgiu o desejo de ser professora. Por que “não-comum”? Porque era sensível, atenta às crianças, alcançava a alma dos pequenos, criava “atmosferas de milagre”, como se refere, na seqüência, Clarice Lispector. Digo não ser comum essa professora, pois ao longo de minha história, trago poucos registros de professores como ela.

*Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim. Me refresco. E creio. Creio na magia, então. Sei fazer em mim uma atmosfera de milagre. Concentro-me sem visar nenhum objeto – e sinto-me tomado por uma luz. É um milagre gratuito, sem forma e sem sentido - como o ar que profundamente respiro a ponto de ficar tonto por uns instantes. Milagre é o ponto vivo do viver. (Clarice Lispector, 1978, p. 41)*

Quem não se encanta com professores “vivos”? Capazes de nos fazer respirar, suspirar, oxigenar, tontear? Como seria delicioso viver e aprender em atmosferas de milagre...

Resolvi então fazer o que ninguém fazia nas escolas por onde circulei: experimentar, brincar, dançar, atuar, pular, criar e cantar. Aos outros olhos “educados”, essas ações não faziam sentido, pois nada mudaria. Mas comecei a perceber que onde a arte tocava, algo se transformava...

Descobri com esses vividos que a arte é transformadora em si: tudo pode ser “re-significado” pelo processo de criação artística. O artista e a obra jamais serão os mesmos ao final do processo. A tela branca, a pedra, o barro, o bronze, a lata, o papel, o corpo, a voz, as emoções ganham, pelo processo artístico, cores, texturas, formas, linhas, expressões, novo significado. Até o silêncio e a pausa sofrem transformações.

Retornando às minhas origens, percebo que, desde o primeiro dia de educadora, nunca deixei de ser atriz. Eugênio Barba (1991) afirma que é o primeiro dia de nosso trabalho que determina o sentido de nosso caminho. É por acreditar nesse processo, é por acreditar que a educação se faz com o corpo, a alma, o coração e a mente, é por acreditar no poder transformador da arte que me proponho a experimentar a vivência teatral com outros educadores e observar possibilidades de novos arranjos entre nossos corpos. Mas, para isso, busco entender como se entrelaçam o corpo-atriz e o corpo-educadora em meus vividos.



## 4. O avesso do corpo

*Criamos interferências a todo instante. Somos demais nossos pensamentos e pouco o que de fato somos. O que não passa por aqui não passará por nenhum outro lugar e talvez nunca tenha nem mesmo existido (Fogo, 2009).*

Este corpo que “voz” fala cansou de tentar encontrar respostas, processos históricos que justifiquem a ausência da arte na educação e soluções para os problemas. Este corpo, de agora em diante, assume a ausência em si mesmo.

Por quanto tempo estivemos preenchendo vazios, entulhando nossos corpos de “cacarecos”. Conceitos, definições, atitudes, saberes, técnicas, manias, fuga do vazio, negação do Ser. Criamos armaduras de ilusória proteção. Será que nos damos conta disso?

Este corpo-autora vinha procurando definições de si mesmo nesse processo de pesquisa. Ser atriz? Ser educadora? Ser arte-educadora? Temos a necessidade de definir padrões e comportamentos para nós mesmos.

Retorno ao corpo de ensaio aberto e apresento uma experiência que me virou ao avesso. Descreverei a seguir breves momentos e vividos que iluminaram novas rotas. Participei de um curso de Dança-Teatro com o dançarino e coreógrafo Sandro Borelli no 26º Festival de Dança de Joinville, em julho de 2008. Pré-requisito para inscrição: mínimo de cinco anos de experiência em dança. Como **não** atendia ao pré-requisito, inscrevi-me no curso.

*Escrever [e dançar] é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de **memória**, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva (Clarice Lispector, 1999 p. 385). (Grifo meu.)*

Muitas vezes, quando danço, atuo ou escrevo, fico impressionada com o que sou capaz de alcançar. Pela expressão artística, tocamos pontos, realizamos feitos impensáveis, indizíveis e invisíveis no ponto inicial do processo. Mas a sensação que tenho, ao realizá-los, é que esses pontos sempre estiveram ali. A questão é que antes da experiência artística eu não era capaz de percebê-los. Esta é a lembrança da carne viva de que fala Clarice Lispector: “*Como conseguirei saber do que nem ao menos sei?*” Como conseguirei dançar o que nunca dancei? Como escrever sobre o que jamais pensei? Como expressar o que nunca imaginei? Desfrutar da criação do não- saber; do não-ser; e crer no processo. Quando descobrimos o rumo e realizamos a obra, temos então a sensação de recordar. Como se tudo o que dançamos, atuamos, falamos e escrevemos estivesse sempre ali. A arte nos abre portas e encontra caminhos para acessarmos as essências que precisam ser trazidas à visibilidade.

O teatrólogo Jerzy Grotowski, em “O Performer” (1993, p. 78), diz que as descobertas estão às nossas costas, e temos que fazer uma viagem de volta para alcançá-las: “Quando eu trabalho perto da essência, tenho a impressão de que a memória se atualiza. Quando a essência é ativada é como se fortes potenciais fossem ativados. A reminiscência é talvez um desses potenciais.”

Sempre pensei que as descobertas estivessem à nossa frente... Mas Grotowski me leva a olhar para trás. Seria preciso fazer uma viagem de volta para encontrá-las. O filósofo Husserl também segue o caminho de retorno e nos aconselhara a “voltar às coisas mesmas”. Descubro então que não há nada fora ou dentro de mim. Pois tudo está fora e dentro de nós. Tudo está dado ao nosso alcance, visto que somos uma só carne porosa. Basta retornar e acessar.

Se imaginarmos esta pesquisa como a Fita de Moëbios, a figura do infinito, então olhar para trás é o mesmo que olhar para a frente. Caminhar para o fim é voltar ao começo. Sendo assim, o potencial da reminiscência que Grotowski alcança ativando a essência faz todo o sentido como descoberta nessa jornada. Levo na bagagem, para esta experiência em Dança-teatro, o frio na barriga e algumas curiosidades preciosas: quais memórias serão ativadas pela dança? Quais descobertas estarão às minhas costas? Que potenciais serão ativados? Qual será a minha relação com a dança antes e depois desta experiência?

Tive algumas experiências em dança na infância, adolescência e graduação. O balé clássico me encantava, fiz várias tentativas. Porém meu corpo nunca suportou os “moldes clássicos”. Durante as experiências em dança contemporânea no período da graduação, descobri que não sei onde se encontram as fronteiras entre o corpo do ator e o do dançarino contemporâneo. Na revisão de literatura na Pós-Graduação em Teatro, na UDESC, encontrei a pesquisa de Marisa de Souza Napolini. Em sua dissertação “Confissões do corpo: composição cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina César”, apresentada no ano de 2007, ela propõe a pesquisa teórica e a experimentação prática de processos compositivos do ator-dançarino na construção de material cênico, estabelecendo relações com elementos constitutivos da obra literária de Ana Cristina César. A autora propõe uma reflexão acerca do conceito de ator-dançarino, entendendo que se trata de uma noção híbrida instalada num campo investigativo que refuta a dualidade de alguns binômios firmados historicamente e avança em direção a uma terceira via possível, transicional, na qual movimento abstrato e ação figurativa dialogam na perspectiva de criação de uma dramaturgia pautada no movimento.

Mesmo tendo essa percepção acerca do caráter híbrido presente no corpo-atriz e corpo-dançarina, não me considero ainda uma dançarina. Por essa razão escolhi aproximar-me da dança. O corpo-atriz resolve desafiar a si mesmo. Sair da zona de conforto. Eugênio Barba escreve a um de seus atores:

Todas as pessoas presentes nesta sala ficariam sacudidas se você efetuasse, durante a representação, um retorno a estas fontes, a este terreno comum da experiência individual, a esta pátria que se esconde. Este é o laço que o une aos outros, o tesouro sepultado no mais profundo de nosso ser, jamais descoberto, porque é nosso conforto, porque dói ao tocá-lo (BARBA, 1991, p. 29).

O que acontece quando nos expomos entre corpos tão diferentes dos nossos? Busco o terreno comum da experiência individual a que Barba se refere. Como proponho experiências com o teatro para corpos-educadores, percebi que deveria possibilitar novas experiências para o meu corpo. Fui então ao encontro da dança.

Ao chegar ao espaço das oficinas, percebi que meu corpo não pertencia àquele mundo. Bailarinas com roupas iguais, cabelos iguais, bolsas iguais, caminhar iguais,

cabeças iguais, olhares iguais. Alongamentos e aquecimentos virtuosos em frente ao espelho enquanto aguardam o professor. Elementos pertencentes a um conjunto. Eu sou um corpo “estranho” que decide ingressar nesse conjunto. Não domino as técnicas, não conheço o vocabulário e não atendo aos pré-requisitos. Meus pés não são curvados, minhas pernas não são hiper-alongadas, meu tronco não é hiper-estendido. No início senti desconforto, não sabia onde estava ingressando e o que aconteceria nesse espaço entre esses corpos.

Poucas palavras do professor. Aproximadamente quinze elementos nesse conjunto. Vamos direto à prática: quarenta minutos rolando no chão, na mesma direção, apenas mudando o sentido. Um processo de esvaziamento. Ao fim, passei muito mal. Minha cabeça girava e meu estômago estava completamente embrulhado. Algumas pessoas desistiram da aula, sentaram. Apesar do mal-estar, prossegui.

Segunda proposta: olhos fechados, equilíbrio. Tirar uma perna do chão e manter o equilíbrio. Mudar de lado. Ponta dos pés. Noção de base, sustentação, buscar referências internas. Difícil. Quando eu abria os olhos, percebia que não estava mais na mesma direção. Ao trocar as pernas eu girava em meu eixo. Todos permaneciam de frente para o espelho. Mas eu encontrava-me de lado.

Terceira proposta: em duplas, uma pessoa fecha os olhos. A outra provoca estímulos objetivos e fortes para tirar o indivíduo do eixo. Quem está de olhos fechados relaxa o corpo e simplesmente permite que o corpo reaja com movimentos aos estímulos. O corpo torna-se frágil. Destruição de couraças. Entrega. Humildade. Enfrentamento de medos. Superação de expectativas com relação aos impulsos. Vazio.

Quarta proposta: o professor passou uma sequência de dezessete movimentos simples, corpo sentado. Em geral movimentos de braços, mãos, rosto e cabeça. Memorizamos juntos. Proposta: realizar a sequência de dezessete movimentos em dupla, juntos; seguindo um deslocamento em linhas paralelas no espaço (movimentos de quadril, sentados, com as pernas esticadas) e estabelecendo um diálogo que faça sentido. Tudo ao mesmo tempo e sem dar maior importância a uma ou outra dessas ações. Todas as ações são importantes. Desafio! Atenção, concentração, consciência, percepção do outro, escuta e entrega ao ridículo.

Percebia o quanto era difícil para muitas meninas largar as “armaduras” do corpo-bailarina. Era como se os pés em ponta não quisessem abandonar aqueles corpos. Uma sustentação, padrões que o corpo conhece e que servem de apoio em

situações de risco, como aquela em que nos encontrávamos. As indicações do professor caminhavam sempre no sentido de desconstruir esses padrões. Sua intenção era provocar rupturas. Eu não trago esses registros de bailarina em meu corpo, mas carrego outros. Minha atenção estava voltada ao esvaziamento. Não criar personagem, não forjar uma presença, não pensar, falar somente o necessário, movimentar unicamente o necessário, simplicidade, o não-ser que possa talvez levar ao simplesmente Ser. Ao fim do exercício minha cabeça doía, o caos, idéias e pensamentos embaralhados, o corpo atrapalhado.

A aula seguiu finalizando com seqüências de solo. Terreno da dança, desafio para meu corpo que nesse momento já estava exausto, dolorido, cansado. Minha cabeça já não pensava mais, não seguia padrões lógicos. Como memorizar e realizar seqüências vivas nesse estado? Não sei, apenas sei que realizamos, bailarinas ou não. O virtuosismo, próprio do corpo que dança, que atua, não encontra espaço neste corpo. Não pensamos em “fazer bonito”. Para mim, realizar os movimentos e a seqüência já era o suficiente.

Cheguei em casa em estado de ausência, sem palavras e sem ações. Desmoronei no sofá. Destruída, porém mais inteira do que nunca. Na manhã seguinte acordei com muitas dores e hematomas. Uma grande curiosidade palpitava em meu corpo: o que acontece depois desse estado? Não posso pensar na possibilidade de não conseguir ir adiante, pois já fiz minha escolha: ir além.

Percebo no segundo dia que os corpos desse curso já não são mais tão iguais aos corpos dos outros cursos. Percebo também que o número de participantes é bem inferior ao primeiro dia. Meu corpo estava com medo dos rolamentos. Será que teremos que rolar novamente? Sim, infinitos rolamentos. Rolei, rolei, rolei... e descobri, para além da dor e do mal estar, onde mora o prazer. Nada ser, nada sentir, nada pensar, apenas rolar. Ao fim me sentia muito bem. Os exercícios de equilíbrio de olhos fechados também foram melhores nesse dia. Aos poucos começo a encontrar referências internas para o equilíbrio. Sustentação na bacia, a base é o grande segredo.

Novamente retomamos os impulsos externos que fragilizam o corpo e o tiram do eixo. As duplas eram constantemente trocadas. Quando de olhos fechados, entrego-me cada vez mais. Desfruto da fragilidade de meu corpo. Quando ofereço os estímulos, exercito a precisão e observo encantada os movimentos que surgem nos outros corpos. Alguns corpos ainda resistem aos estímulos, tentam prever de onde virá e não

permitem que o impulso externo acione seu movimento interno e deslocamento. Muitas vezes observo que cortam a energia do movimento antes que ela chegue ao fim. A corporeidade, para Merleau-Ponty, é vista como a essência expressa pelo corpo visível e vidente, que sente e que é sentido, tocado e tocante, visto num processo de coexistência entrecruzado; que não é somente troca entre mim e o outro, é também troca entre mim e o mundo, entre o quanto se percebe e o que é também percebido. Quando nos entregamos a esse exercício, somos capazes de alcançar esse estado de essência expressa pelo corpo que nos revela o filósofo. Tocamos e somos tocados, mesmo de olhos fechados, temos uma visão de nosso corpo e somos vistos, sentimos e somos sentidos. Quando me entregava ao processo, já não pensava, não sabia o que aconteceria nem para onde iria. Sentia e era sentida. Percebia-me para além de meu corpo físico, percebia os outros corpos, mesmo de olhos fechados. Podíamos então ser uma só carne: eu, o outro e o mundo.

Na seqüência, ficamos por cerca de quarenta minutos de olhos fechados, no escuro, com uma música funesta e com a direção de apenas executar movimentos. Como imagem, não éramos humanos, nem personagens, apenas seres condenados por Zeus a se movimentarem eternamente. A regra clara foi dada: não era uma dança. Novamente sem me identificar com a situação, apenas ingressei no vazio de mim, sem nada ser e movimenteimei-me abandonando a razão. Observei alguns movimentos e sons emitidos por bebês se expressando pelo meu corpo. “Contaminações” de minha filha, provavelmente. Não julgava, apenas os movimentos apareciam, transformavam-se e eu os realizava e observava. Meu desafio maior era não criar narrativas nem personagens. O professor jogou água fria em cada um. As reações foram diversas. Algumas pessoas ficaram furiosas. Eu brinquei com a água e a sensação de frio e umidade em meu corpo. Não senti o tempo passar. Poderia ficar talvez mais duas ou três horas nesse estado de movimento. Ao fim, a ordem era entregar-se ao chão e desfrutar do vazio. Nesse momento eu não sabia o que era Ser. Somente conhecia o nada.

Mantive por algum tempo meu corpo imóvel no chão, apenas desfrutando esse estado de “nacidade”. Vivendo a experiência de um ser que não se prende às coisas. Esse estado de “nacidade” nos permite compreender a essencial liberdade. Quer dizer que não somos livres, mas que nosso ser é “ser livre”. É livre porque a nada se prende. Esse é o ser da consciência humana. A consciência entendida como a intencionalidade que não é nada “em si” mesma, mas que tem de se haver com o mundo no qual está e

que se expressa em um corpo. Esse “ser no mundo”, para a fenomenologia, não é um estar de uma coisa em outras, mas um caráter constitutivo da existência humana.

Depois de um longo tempo nesse estado, levantei para ir ao banheiro. Apenas vesti um casaco e saí. Dois vigias estavam próximos à porta do banheiro. Olharam para mim e caíram juntos na gargalhada. Nunca alguém riu de mim com tanta vontade e sinceridade, mesmo em situações em que tentei fazer graça. Nesse momento eu nada fiz, eu nada era. Constatei, por experiência, que existe alguma relação entre o nada e o cômico. Bem como diz “Água” na nossa escrita virtual:

*Quero ler minha ridícula imagem, pois como posso estar em cena sem ter um pedaço de ridículo. Eu me faço de sério e fico mais ridículo ainda, procuro-me, vasculho meus dedos aqui neste teclado, buscando as letras, buscando uma lógica, buscando você. Eu me encontro em você. É tudo desculpa pra poder se enxergar mais (Água, 2009).*

Ler-se no outro. Água se pergunta como é possível estar em cena sem sua parte ridícula. Aquela parte a que nada se prende, que nada forja... simplesmente é. Ser inteiro e verdadeiro. Vasculhamos fora, nos encontramos no outro. Difícil enxergar a nossa própria imagem. Então o outro nos revela. O que aqueles senhores na porta do banheiro viram em mim afinal?

O visível a nossa volta parece repousar em si mesmo. [...] Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximarmos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver “inteiramente nuas”, portanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 128).

Talvez eu tenha me apresentado um Ser inteiramente nu. O olhar do outro me vestiu com sua carne. Ele viu em mim algo que existe nele. Eu pude ver a mim mesma pelo olhar do outro. O ridículo é uma possibilidade de visibilidade do meu avesso. Para Merleau-Ponty, somos o direito e o avesso, o visível e o invisível, seres de duas faces. Esta é a revelação da reversibilidade, um sumir e aparecer constante. Há sempre um invisível que habita o visível e o visível traz em si a invisibilidade. Mostrei minha face oculta, meu invisível. Ela causou estranhamento ao outro, que talvez tenha visto,

em mim, também a sua. O movimento de reversibilidade que se revela nos vigias que me olham e riem também se revela em Água, que quer ver-se escrito e lê-se em mim. Como é bela a reversibilidade do avesso das coisas!

Ao fim desse dia, volto para casa ainda mais cansada e dolorida que no dia anterior. À medida que o corpo esfria, as dores aumentam. Uma sopa quente e cama, curtindo o vazio e o avesso de mim.

No terceiro e último dia, eu não fazia idéia de como conseguiria chegar ao fim. Mas sabia que não abandonaria o processo. Eu queria saber o que existia para além das minhas dores e cansaço. Eu sabia que podia ir além.

Novamente infinitos rolamentos. Dessa vez, o corpo foi se desarticulando enquanto rolava. Já não rolava mais em blocos. A percepção do corpo aumentava. Uma espécie de massagem acontecia a cada rolamento do corpo entregue ao chão. As terríveis dores musculares, as articulações assadas, os hematomas foram se dissolvendo. Ao fim, uma sensação de prazer absoluto. Já não sentia dores.

Meu corpo avançou muito nos exercícios de equilíbrio nesse último dia de curso. Encontrei o eixo e uma referência interior. Antes disso, a referência de equilíbrio em exercícios praticados em outras ocasiões era externa: o foco do olhar. Quando fechamos os olhos, perdemos essa referência. Ela passa a ser interna. É preciso trabalho para encontrá-la. Reflito que talvez o equilíbrio deva habitar perto da essência. Um corpo entulhado de conceitos, julgamentos, amarras e defesas não pode encontrar o equilíbrio e a harmonia. Este corpo de ensaio foi colocado em experiências de limpeza e esvaziamento. Encontrar referências internas para o equilíbrio do corpo é um sinal de abertura, leveza e reencontro... Estarei alcançando as descobertas às minhas costas? Será um retorno às coisas mesmas, a mim mesma?

No terceiro dia, a entrega do meu corpo ao exercício dos impulsos externos que fragilizam foi total. Liberei a ansiedade, as couraças, as expectativas, os medos, o orgulho. Tornava-se cada vez mais delicioso. Desfrutava do recebimento do impulso, o desenvolvimento do movimento até o término da energia. Inúmeras vezes fui parar no chão sem saber explicar como acontecia o trajeto.

Mas nesse dia tínhamos ainda outros desafios com relação às referências visuais. Sandro Borelli colocou duas caixas num canto da sala, com aproximadamente um metro de distância entre elas. Tínhamos que traçar um caminho em diagonal, de olhos fechados, com o objetivo de chegar ao espaço entre elas. Mais uma vez a referência é



interna. Algumas pessoas saíram completamente da linha, andavam em curvas. Outras chegavam bem próximo. Eu foquei no trajeto, fechei os olhos e caminhei com segurança. Finalizei à direita das caixas. Ninguém atingiu o objetivo.

Na sequência tínhamos que correr o mais rápido possível, de olhos fechados. Borelli e outra pessoa nos seguravam no final. As pessoas se entreolhavam. Eu resolvi iniciar. Fechei os olhos e corri. Quando percebi que estava possivelmente chegando ao fim, diminuí a velocidade, foi inevitável. Mas quando Borelli me fez parar com um abraço firme, me senti segura. A maioria das pessoas teve a mesma reação que eu. Na segunda vez ele disse que poderia gritar, se quisesse. Corri e soltei a voz. Dessa vez mantive o ritmo até o fim. Uma sensação muito boa se espalhou pelo meu corpo.

Em seguida fomos para rua. Teríamos que nos atirar de uma altura aproximada de dois metros, de costas, corpo firme e reto, de olhos fechados. Todos se entreolhavam. Tomei a iniciativa. Mas quando cheguei ao alto e olhei para baixo, senti muito medo e insegurança. Frio na barriga, o corpo treme, as pernas ficam moles, o coração dispara, as mãos congelam. Não consegui. Procuramos então um obstáculo mais baixo para iniciar. A experiência foi tranquila, pois essa altura não me causava medo. Voltamos para os dois metros. Fui a primeira. Ainda sentia medo, mas consegui superar. Quando o grupo me acolheu nos braços, a sensação foi deliciosa. Acolhimento, segurança, cuidado, liberdade. Sentia meu corpo mais leve a cada desafio superado. O medo residia na ilusão que a altura causava ao olhar. Era uma referência externa. Quando fechava os olhos, focava em meu centro, confiava no grupo e me entregava, meu corpo e percepção se expandiam.

Visualizar o caminho, fechar os olhos e andar. Fechar os olhos e correr na máxima velocidade. Visualizar a altura, fechar os olhos e jogar-se de costas. Não olhar para a frente, olhar para dentro e alcançar novas descobertas. Perceber que o vazio possibilita a entrega e o acesso a lugares e sensações até então invisíveis no corpo. Observar que a visibilidade está sustentada em um invisível, mas que não praticamos tal sensibilidade na vida diária. Colocar-se em pesquisa como um corpo de ensaio aberto, qual tubo de ensaio na Química, é fazer novas combinações, retirar alguns elementos e colocar outros, mudar as coisas de lugar, promover reversibilidades. Quando vejo melhor, quando corro de olhos abertos, ou de olhos fechados? Sei onde piso quando olho para fora ou quando olho para dentro? Estamos demasiadamente voltados para fora e já não conseguimos transitar nas reversibilidades entre visível e

invisível, direito e avesso. Tornamos-nos seres chapados, de uma única face, pautados naquilo que vemos. Então esquecemos as diversas faces que nos constituem, e de todos os invisíveis, indizíveis e impensáveis que sustentam os visíveis, dizíveis e pensáveis. A existência perde a cor, perde o brilho, pois se torna estática e previsível. A reversibilidade nos permite fluir na vida.

Pude experienciar tudo isso nas seqüências de solo ao fim do dia. Elas ampliam o vocabulário e a consciência corporal. Neste estado de vazio, o corpo simplesmente flui no fluxo dos movimentos. Descobri o que existe para além do cansaço, do esgotamento, das dores: uma energia infinita, uma força vital e poder que eu nem sonhava possuir, vitalidade, satisfação e alegria. A expansão não se deu apenas no corpo físico. A energia, a mente e a alma foram afetadas. O vazio se estendeu para todos os corpos que me constituem. Em estado de vazio tudo ganha outros significados. Vejo em claridade o que antes estava turvo. O que antes entendia, agora vivo e sinto na pele: a corporeidade não se limita ao meu corpo orgânico, mas se estende por meus gestos, meus movimentos, minha voz, meus pensamentos, minhas expressões faciais e “massa de prazeres e dores” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 340) – “Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 114). Meu corpo aberto às experiências apontou-me os invisíveis, revelou-me o seu avesso.

Aceitei os desafios, superei limites, dores e medos. Alcancei um estado de Ser que pouco conhecia. Grotowski (2001, p. 176) fala sobre tocar o essencial do ser humano por meio dos exercícios para atores.

Se se pede ao ator para fazer o impossível e ele o faz, não é ele – o ator que foi capaz de fazê-lo, porque ele – o ator pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É o seu homem que o faz. Nesse momento, tocamos o essencial: “o teu homem”. Se começamos a fazer coisas difíceis, por meio do “não resistir”, começamos a encontrar confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar dividido – é essa a semente.

Essa confiança primitiva de que fala Grotowski começou a operar em meu corpo a partir desses vividos. A sensação e consciência de não estar dividido surgiu no estado de ausência, alcançado quando realizei meus impossíveis. Desse ponto de vista, observações e mudanças sobre a pesquisa começaram a borbulhar. A oportunidade de mudar posturas e visões modificou a projeção de meu ser-no-mundo, deu sentido mais

amplo ao meu “corpo-em-vida”. Para Merleau-Ponty (2007, p. 230), o corpo é visto como uma unidade. O corpo é atuante no espaço, pertencente ao mundo e situado frente a esse mundo: “As coisas são o prolongamento do meu corpo e meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me.” Sendo assim, não há fronteiras entre o corpo e o mundo, mas superfícies de contato e a reversibilidade entre o corpo e o mundo. Somos biológicos e simbólicos, moedas de duas faces.

Eu depositava até então demasiada expectativa nos resultados da pesquisa. Mesmo compreendendo que cada educador possui seus vividos, esperava que as vivências teatrais pudessem repercutir em suas ações docentes. Eu sentia incômodos com relação ao corpo desta pesquisa, mas não conseguia identificar o que os gerava.

Pretendia levar o teatro até a educação. Experiências de ator para os educadores. Equívoco: o teatro não é melhor ou pior que a educação e nem é o grande princípio para a formação de professores (existem também outras possibilidades), muito menos a salvação para o sistema de ensino. Hoje não busco uma relação entre corpos atriz e educadora; teatro e educação; eu e o grupo. Hoje vejo todos como um só corpo. Busco ser-atriz-educadora com os outros. “Ser uma consciência, ou, antes, *ser uma experiência*<sup>19</sup>, é comunicar-se interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 142). Entendo que ser corpo é estar atado ao mundo, é ser simultaneamente objeto e sujeito. Por isso meu corpo está ligado, atado aos outros corpos e ao mundo. Eu, o outro e o mundo: movimento, sensibilidade e expressão criadora.

Sendo assim, não faz sentido estabelecer relações entre teatro e educação; entre o corpo do ator e o do educador. As relações já estão dadas. Pois somos uma só carne. Não sou bailarina, não preenchia os requisitos e decidi fazer o curso. Realizei todas as atividades propostas com inteireza. Os corpos das bailarinas contribuíram com minha corporeidade assim como meu corpo de atriz contribuiu para a corporeidade dos outros corpos. Embora eu não seja bailarina, existem em meu corpo princípios da dança que talvez eu mesma desconheça, que em dados momentos são acessados e vêm à luz. Grotowski (1993) afirma que quando a essência é ativada é como se fortes potenciais fossem ativados. A reminiscência é talvez um desses potenciais. Encontro a bailarina que há em mim, atada aos corpos-bailarinos. Não conhecer a técnica e o vocabulário não me impede de ser com esses corpos. Sou “contaminada” sem perder minha

---

<sup>19</sup> Grifo do autor.

individualidade e características próprias. Colocada à prova, com anteparo do grupo e confiança no mestre, supero limites que eu mesma desconhecia em mim. Reconheço e relembro a dança, os invisíveis e o avesso que há neste corpo.

Da mesma forma, ainda que professores nunca tenham experienciado práticas teatrais, os princípios do ator estão presentes em cada corpo-educador. Pois são princípios humanos, de um “corpo-em-vida”, presença, ausência, equilíbrio, oposições... As experiências teatrais são, para eles, apenas um acesso a esses princípios já presentes em seus corpos. Assim como meu corpo será afetado pelos mesmos princípios existentes nos corpos dos outros. Aos meus olhos, esse é o sentido da intercorporeidade de Merleau-Ponty nesta pesquisa.

A experiência de fechar os olhos e correr sem saber onde o corpo vai parar; fechar os olhos e se lançar das alturas sem saber como vai aterrizar é a imagem que faço desse corpo lançando-se nesta pesquisa. Há muito tempo que busco uma ruptura ao cartesianismo. A concepção cartesiana a respeito da corporalidade surge no limiar da modernidade, representando a corrente racionalista, colocando a mente no centro. Busca na lógica e na matemática a relação entre o homem e o universo. O indivíduo torna-se um ser pensante, ignorando o sentir e o agir, um ser fragmentado. Surgem então as dualidades mente / corpo; razão / emoção; teoria / prática. A idéia de René Descartes (1596-1650), de separação entre a alma e o corpo, como substâncias distintas, mas que se encontram unidas substancialmente no homem, privilegiando a mente em relação ao corpo, nunca fez sentido à minha existência. Porém, fui educada nesse sistema cartesiano.

Parece que é chegada a encruzilhada, o momento da escolha: mudança de rota. Como se eu tivesse que eliminar um *chip* que vem sendo preenchido de idéias, conceitos e conhecimentos desde o nascimento até o momento presente. Princípio do esvaziamento, da ausência. Para poder então navegar por mares desconhecidos, seguir novas rotas que não sei aonde me levarão. Ainda não consigo visualizar algumas rotas. Porém lanço-me, da mesma forma que me lancei na oficina de Sandro Borelli. Abandonar o pensamento cartesiano e a atitude positivista para me lançar ao novo. Encontrar a atitude fenomenológica iluminada por Merleau-Ponty. Não sei se atendo aos requisitos, não sei se haverá braços para me acolher quando me lançar de olhos fechados. Mas me lanço. A referência deixa de ser apenas externa e passa a ser também interna. Fecho os olhos de fora para poder abrir os de dentro. Quero saber o

que existe além do que hoje posso ver. A experiência com Borelli me mostrou que desconheço muitos limites e as infinitas possibilidades. Abrir espaço para uma nova vitalidade, expansão, criação.

Busco, portanto, a partir de agora, uma outra atitude. Conhecer o fenômeno da arte e da educação tal como se manifestam, despojada de pressupostos teóricos, sem conceitos nem preconceitos. Buscar uma volta às coisas mesmas para “redescobri-las num encontro original, anterior a todas as informações secundárias, e que por isso devem ser postas entre parênteses” (REZENDE, 1990, p. 18). Faço a tentativa de tomar distância da reflexão para ver brotar as transcendências. Segundo Merleau-Ponty (1996), distender os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, revelar o mundo como estranho e paradoxal.

#### **4.1 Eu-Outro: o corpo diante do espelho**

*Entrelaçados. Fragmentos (in)visíveis de mim revelam-se no outro... O que me acontece quando o outro me afeta?* (Ar, 2009)

No decorrer desta pesquisa, muitas vezes perguntei: as relações que estabeleço entre atriz e educadora fazem algum sentido para além de mim? Como se dá arte – vida – educação nas demais existências? Quais as diferenças ou semelhanças que poderiam ser encontradas à percepção de outros artistas-educadores? Qual o sentido dessas relações para além de mim?

“O que estamos vendo?” – orientadora e professora Ida Mara Freire provocou-nos inúmeras vezes na disciplina “Diferença, Arte e Educação” do curso de Pós-Graduação em Educação / CED – UFSC. Sua pergunta reverberava em nossos corpos. As inquietações borbulhavam por entre as células. Como o outro me vê? Como eu vejo o outro? Como ele vê o que vejo nele? Como vejo eu, o que ele vê de mim? Quem é o outro? Quem sou eu? Quem somos nós afinal?

Transitar por entre as perguntas. Não encontrar respostas, mas sim outras perguntas. No momento em que me coloco em movimento em busca das respostas, logo surge uma pergunta à resposta. O que estará acontecendo?

Andar em um terreno de areia movediça. (A)fundo. Sinto o suor frio em minha pele, o tremor nas mãos, as pernas bambas, os olhos estalados e o coração disparado de quem vive uma situação de risco.

Sei bem procurar e emitir respostas, fui bem ensinada para isso. Mas saberei eu lidar com as perguntas? Sei lidar com aquilo que me é sabido. Porém agora me vejo cada vez mais mergulhada nas coisas que não sei. Estranhamente há nisto um misto de prazer e liberdade.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: Sapiencia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível (BARTHES, 2007, p. 45).

Nas oficinas com professores ao longo desta pesquisa, não foram apresentadas lições para serem seguidas e repetidas, mas desafios, sabendo que cada qual lidaria com eles na sua própria medida. Pois não há um modelo a ser seguido, aqui não existem fórmulas. No posfácio de “A Aula”, de Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés afirma que a lição de Barthes, assim como a de todo o artista é: “Eis o que eu fiz, isto não é para ser refeito pois já está feito; mas o fato de que eu o tenha feito prova que é fazível.” (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2007, p.50)

Aqueles professores resistentes ao processo livre de fórmulas destas oficinas oferecem uma reação ao desafio: a resistência. Recordo de uma forte experiência de resistência vivida em uma oficina. No primeiro mês de aulas do curso de Mestrado, o professor Wladimir Garcia me fez um convite para que eu realizasse uma aula de prática teatral com sua turma de Graduação em Letras. Senti aquela alegria e medo da

atriz que mais uma vez entra em cena sem saber o que a espera ao abrir das cortinas. Como sou encantada por essas sensações, não há dúvidas de que aceitei o desafio.

Fui avisada pelo mestre de poucas, mas profundas palavras: “Eles não são muito soltos, tá?” Senti em suas poucas palavras, que era disso que precisavam: soltura. Mas também senti um tom de cuidado para comigo, como uma indicação para não esperar demasiado retorno. Pensei: “Tudo bem, já estou acostumada com processos ‘artísticos homeopáticos’.” Reconheço que cada pessoa e cada grupo possuem seus limites de acordo com seus vividos.

Devidamente planejada e preparada, segui com o frio na barriga e o corpo aberto à incerteza deliciosa da experiência que viveria. Logo nos corredores senti o peso da instituição. Como se tratava de um grupo de estudantes de Literatura, tomei como fio condutor a criação e contação de histórias, como possibilidade de estarem pisando em um terreno familiar. Ao chegar à sala, os aproximadamente quarenta alunos tomaram seus devidos lugares. Eu não sabia bem onde ficar. Dei-me conta de que não sabia afinal o que eu era: aluna ou professora? Escolhi uma cadeira e sentei à espera do professor. Ele me apresentou à turma e disse que naquele dia viveríamos uma experiência teatral; e passou-me a cena. Eu peguei a bola da vez. Pedi que formássemos um círculo com as cadeiras. Oitenta olhos sérios e suspeitosos. A atriz assume o ridículo e traz à visibilidade a segurança, firmeza, o olhar e a atenção do grupo em suas mãos. O aparente impossível torna-se possível. Formaram o círculo. Sinto a tensão entre os corpos. Sinto, constato, transmuta e retomo a cena, como um ator que cria a atmosfera cênica. (Subtexto (invisível): Será que isso funcionará?) Texto: “Vocês topam fazermos uma brincadeira?” Poucos sorrisos, expressões de talvez e respostas vazias. Tomo o espaço vazio. Entro e me coloco. Como quem joga; ação e reação; surpreender o parceiro de cena; o imprevisível. “Não conheço vocês, vocês talvez também pouco se conheçam. Façamos uma apresentação diferente. Essa bolinha que tenho em mãos, passarei para a pessoa à minha direita, dizendo seu nome e contarei como a conheci. Mas eu não a conheço! Inventarei. Ela, na sequência, apresentará a pessoa à sua direita, passando a bolinha e dando sequência à história que iniciei. Ao fim, todos serão apresentados e teremos uma história criada coletivamente.”

Iniciei a história contando que conheci a pessoa ao meu lado num parque de diversões. Costumo propor situações diferentes das ações cotidianas para abrir outras possibilidades. Seguiu a roda e a história. Algumas pessoas se lançam na criação, outras saem completamente da história e voltam para a situação real, tem dificuldade de acessar o universo da ficção. Isso costuma acontecer em vários grupos. Até que nesse dia, a bola, seguindo a roda, vai parar nas mãos de uma jovem. Ela olhou para mim e disse: “Não gosto dessas coisas, não quero falar.” Todos me olharam com os olhos arregalados e ouvidos bem abertos, intrigados sobre minha resposta. Olhei fundo em seus olhos que não se deixavam penetrar e respondi: “Tudo bem, você não é obrigada a fazer nada que não queira. Podemos colocar você também sentada no vagão do trem fantasma?” Naquele ponto da história, estávamos todos no trem fantasma. Ela me olhou espantada e fez sinal de sim, mexendo com os ombros. Percebi que alguns se entreolhavam com ar de espanto e graça. É a coragem de enfrentar o ridículo que a atriz cede à professora. E a história prosseguiu pelo parque. Depois disso, parece que mais solta, visto que talvez as pessoas se deram conta de que, naquele espaço e tempo, poderiam ser livres.

Ao fim da história coletiva, havia planejado algumas Danças Circulares da Paz. Essas danças são para mim o ritual de abertura ao trabalho. Costumo iniciar os processos dançando em círculo, visto que unem e harmonizam o grupo com leveza e ludicidade. Mas aquele grupo me parecia tão sério, distante da leveza e da alegria... Ocorreu-me outro subtexto invisível: “Será que dançaremos?” Recordo e acesso novamente a atriz em cena. O primeiro passo para a veracidade da mais absurda ação em cena é a verdade própria do ator. Acesso minha verdade, acredito e focalizo. O convite para a dança é a própria música cantada e dançada. Não tenho receio do ridículo quando assumido. Ao dar as mãos para iniciar a explicação sobre a dança, a mesma jovem que não quis entrar na história olhou séria para o centro da roda ao chão e disse em tom áspero: “Não adianta, eu não consigo, não gosto, essas coisas não são para mim.” Saiu da roda, pegou sua bolsa e bateu a porta da sala.

Pausa. Silêncio. O tempo, o espaço, os corpos, a dança... Tudo foi suspenso nesse instante. Todos os olhares eram meus naquele momento. A ausência da menina era tão preenchida que não havia espaço para subtextos. Risco total. Olhares de interrogação: “E agora? O que você faz?”



Ar. Inspiração. Foco. Pés firmes no chão. Ação: disse que ninguém é obrigado a fazer nada. Somos todos livres. Compreendo e aceito o tempo e o espaço de cada um. Caso mais alguém queira se retirar, não há problema.

Pausa. Silêncio total. Assumo o risco de dançar sozinha com o professor Wladimir. Mas não há movimento, todos permanecem.

O teatrólogo Grotowski (1993, 76) fala que a pulsação da vida se torna mais forte e articulada em momentos de grande intensidade, de grande perigo. “Perigo e oportunidade andam juntos. Não há real conquista sem equivalente risco. Nos momentos de desafio aparece a ritmização das pulsações humanas. O ritual é um momento de grande intensidade. Então a vida se torna rítmica.” Compreendo que a intensidade vital gerada pelo ritual pode agregar ou causar repulsa.

O risco nos trouxe nova oportunidade. Todos coríamos riscos: eu, o grupo e o professor. Sobrevivemos. Como o de costume, solicitei que cada um dissesse uma palavra que expresse a experiência vivida, elas foram: descontração (três repetições), alegria (duas repetições), engraçado, sorriso, descoberta, diferente, interação (duas repetições), amizade, prazer, vergonha (duas repetições), diversão (duas repetições), novidade, riso, tá, interrogação, inesperado, leveza, criação, jogo.

Alguns espectadores dessa cena poderiam dizer que aquela menina que fugiu não compreendeu a proposta do trabalho. Ela pode não ter compreendido pelas vias da razão. Mas talvez tenha sido tocada para muito além da razão. Ela viveu uma experiência. Algo passou por ela, foi afetada, colocada em suspenso. Reagiu. Ela pode não ter se entregado ao processo, se assustou com a possibilidade do sensível, do toque, do diferente. A fuga é uma ação, revelação. Está feito!

Quando o outro repele e foge do processo, retorno ao problema da pesquisa: como se afetam as dimensões atriz & educadora neste corpo em experiência de pesquisa? Perto do fim, retorno ao começo... Então percebo que o outro me provoca, me afeta, interfere na relação atriz & educadora. Seja quando me instiga, se encanta, foge, se entrega ou nega. A presença do outro e o entrelaçamento entre eu, o outro e o mundo é o que possibilita o entrelaçamento entre atriz & educadora neste corpo em experiência de pesquisa.

Permanece então a inquietude, o eterno movimento na Fita de Moëbius... Aquilo que provoço no outro retorna a mim como provocação: mas fará esta pesquisa sentido para além deste corpo? O que outros olhos podem ver daquilo que vejo? Como verei o que é visto de meu olhar do outro?

Merleau-Ponty (2004) afirma que o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Visível e móvel, meu corpo está preso no tecido do mundo. “Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Se o mundo e meu corpo são feitos do mesmo estofado, deve haver um entrecruzamento de visibilidade, de sensibilidade entre mim e os demais.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do sentiente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Seria a arte esse acidente do corpo? O filósofo afirma que todos os problemas da pintura se encontram nesse estranho sistema de trocas. Visto que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofado, logo minha visão se produz de alguma maneira nelas, e que a visibilidade manifestada delas (das coisas) se acompanhe em meu corpo de uma visibilidade secreta. O artista plástico Cézanne disse que a natureza está no interior. Isso nos leva a crer que luz, profundidade, cor, qualidade, que estão diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.

Sendo assim, o que vemos, sentimos e percebemos podem ser ecos de interiores de outros corpos no mundo? O interior de um corpo pode ecoar em outros corpos? A arte seria detonadora de ecos essenciais no mundo?

Quando o outro vem a ser uma questão? Quando percebo diante de mim um outro eu, ao mesmo tempo idêntico e diferente de mim, um ser habitado por uma interioridade. Não resolveremos o impasse no campo da relação de uma consciência

com a outra, de um corpo com o outro, quando, ao meu olhar, reduzo o outro a um objeto de minha percepção. Para Merleau-Ponty, é no próprio corpo que ultrapassaremos a dicotomia sujeito-objeto. Mas o corpo a que ele se refere não é como matéria nem idéia, mas sim o corpo que sente, que é reflexivo. Esse corpo vidente e visível, ao olhar todas as coisas, olha para si e se reconhece naquilo que vê, o outro lado de sua potência. Esse corpo é a expressão concreta de uma existência ambígua.

A resistência das pessoas aos processos que ofereço revelam as diferenças entre mim e elas. A resistência de um em contraponto à entrega do outro. Resistência e entrega revelam-se mutuamente. Se algo em mim revela o diferente no outro, é sinal de que existe algum ponto de contato entre nós. Eu me vejo nele, ele se vê em mim. Minha entrega é tanto mais exposta quanto maior for a resistência do outro, e vice-versa. Revela-se a dimensão da coexistência, na qual a minha perspectiva e a do outro se envolvem mutuamente. Sendo assim, eu e os outros podemos figurar como órgãos diferentes de uma única intercorporeidade. Nesse caso, a menina (resistente) e eu (entregue) somos diferentes, mas simultaneamente possíveis. A resistência de uma se apóia na entrega da outra e vice-versa. Logo, esse fenômeno me leva a crer que, antes de ser subjetivo ou objetivo, o mundo é intersubjetivo, intercorporal. Um processo que desvela a ambigüidade da própria vida, um fazer-se e refazer-se contínuo. A reversibilidade, em que a obra de arte é mundo e o mundo é obra de arte.

## 5. Reversibilidade entre direito e avesso: Educação & Teatro

*A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.*

*(Clarice Lispector, 1973, p. 13)*

Por um tempo acreditei que fosse possível fazer arte nos outros. Os meus vividos e as pesquisas encontradas na revisão de literatura apontam para a ausência da arte nos processos de formação dos indivíduos. Os professores não tiveram, ou poucos tiveram a oportunidade de fruição em sua formação. Poderia a arte expandir a percepção e transformar os processos de educação? E o principal: quem quer expandir sua percepção e se transformar?

Então me dou conta de que só posso fazer arte nos outros, quando faço arte em mim. Olho para as minhas costas, como recomendou Grotowski, e descubro que os momentos em que algo aconteceu entre mim e o outro foram justamente aqueles em que me assumi atriz, fazendo arte. Nesse instante, percebo que toquei o ponto que desejava. A solidão, o vazio, condição de toda a existência. O entrelaçamento das essências. Algo que não se consegue exprimir com palavras. Fica um silêncio preenchido pairando no ar, como bolhas de sabão. Os olhos estalam, brilham. O vazio essencial que acesso em mim toca o outro, já que somos uma só carne.

Questiona o filósofo: “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 134). Quando faço arte com os outros, já não encontro esse limite entre eu, o outro e o mundo. Posso sentir-nos como essa carne de que fala o filósofo. Não uma carne matéria ou união e composição de duas substâncias, mas pensável de *per si*, uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente. Esse entremear-se do visível no visível pode então atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu (MERLEAU-PONTY, 2007).

Pausa. Sensações. Movimento. Entrelaçamento.

Mas no momento seguinte a esse estalar de olhos, a esse acesso ao avesso do Ser, à essência e ao entrelaçamento, algumas professoras olham para mim e perguntam:

- Para que serve isso?

Eu despenco no chão, ainda ao avesso, e me esparramo:

- É preciso servir?

O subtexto são os versos de Cecília Meirelles: *“Se desmorono ou me edifico, / se permaneço ou me desfaço, / - não sei, não sei. / Não sei se fico ou passo.”*

Talvez elas busquem em mim, nesse momento, uma certeza porque se sentem inseguras no vazio das experiências, onde as questões existenciais emergem. Não estamos acostumados a tocar e ser tocados, vermos e sermos vistos. Como abrir espaço para a intercorporeidade?

Se pude compreender como nasce em mim esta vaga, como o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem, com mais razão posso compreender que alhures ele também se fecha sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha. Se se deixou captar por um de seus fragmentos, o princípio da captação está assimilado, e o campo aberto para outros Narcisos, para uma ‘intercorporeidade’ (MERLEAU-PONTY, 2007 p. 137).

Então descubro que realmente já não sei... Aquilo que sabia um minuto atrás já se desfez, se refez. Os processos são reversíveis, não se fazem em mim ou no outro, mas entre nós. Tudo que sei é que outra dúvida pipoca em mim. Aí? Aqui! Faço arte. E essa arte gera novos impulsos. Impulsos esses que não sei bem para onde me levarão, já que no momento em que compartilho minha arte, ela já não me pertence mais... é sua... é nossa...é tudo... é mundo... é livre... “Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 22).

Essa jornada existencial não é solitária. Como posso ser só, quando Merleau-Ponty (2007) me apresenta o quiasma? Mas afinal, o que é o quiasma? Para compreender tal conceito na fenomenologia, precisamos promover uma abertura deste corpo de pesquisa em experiência retornando à Biologia.

Quiasma (do grego *kiasma* = através) é o ponto de cruzamento entre os cromátídeos, durante a divisão celular. Essa estrutura forma-se nos cromossomos

homólogos quando, na meiose, parte do braço de cada cromossoma se quebra e é recomposta no respectivo homólogo.



Figura 5: Quiasma

A esse fenômeno, que é de extrema importância para a evolução, dá-se o nome de Permutação Cromossômica ou *Crossing-Over*. Esse fenômeno está associado à ligação dos genes, e proporciona uma recombinação genética ajudando a aumentar a variabilidade genética dentro de uma espécie.

O termo “quiasma” deslocado para a fenomenologia, traz consigo o sentido de troca. Mas não somente troca eu-outro, é também troca entre mim e o mundo, entre o corpo fenomenal e o corpo “objetivo”, entre o que percebe e o que é percebido. Para o filósofo, no quiasma não há rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um único corpo. Segundo Merleau-Ponty (2007, p.200): “Não se pode explicar este duplo ‘quiasma’ pelo simples corte Para si e Em si. Faz-se necessário uma relação com o Ser que esteja estabelecida *do Interior do Ser*.” (Grifos do autor). Sendo assim, quiasma é o entrelaçamento do Ser com o mundo. Um Ser que vê e é visto, que toca e é tocado, que é sensível e sentiente.

O corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento de duas fases (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 134).

Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro – corpo vidente e visível; sentiente e sensível; eu e o mundo. Nesse mesmo sentido, busco o entrelaçamento entre o teatro e a educação: o ponto do cruzamento dos cromatídeos, o quiasma, talvez possibilitando uma “variação genética” nas relações entre o teatro e a educação.

Exerço então esse entrelaçamento em meu próprio corpo na relação com outros corpos. Costumo iniciar as oficinas de vivências teatrais para professores com a seguinte história: *“O Espírito da Terra foi ter com o Espírito do Céu e perguntou qual que língua poderia falar ao coração dos homens, mulheres e crianças. Então o Espírito do Céu disse ao Espírito da Terra que a língua que poderia falar aos corações dos homens, mulheres e criança, é a Arte.”*<sup>20</sup> As oficinas de teatro são, para mim, uma possibilidade de acesso ao Ser a que se refere Merleau-Ponty, em essência, que para a fenomenologia é a própria existência. Ida Mara Freire<sup>21</sup> e suas palavras que orientam citou em nosso Seminário “Diferença, Arte e Educação”: “nas configurações merleauPontyanas experiência e essência são como círculos quase concêntricos. A essência é uma dimensão da experiência. [...] Trata-se de ser uma maneira de ver, pensar, ler, escrever, que interroga com precisão” (FREIRE, 2008, p. 1) Ida Mara indaga: “O que seria esse interrogar no campo da educação?” E responde:

Algo que vá além da explicação e parta para uma descrição da imagem que se tem de outrem. Essa descrição sugere, talvez, uma atitude contemplativa: desta maneira o outro é o mesmo que uma obra de arte que nos chama para uma experiência de iniciação no mundo. Pois, a obra de arte é existência (FREIRE, 2008, p. 1)

Recebo a orientação de contemplar a existência como uma obra de arte. Assim como a obra de arte nos chama para uma experiência de iniciação no mundo – palavras que orientam –, contemplo o outro como um chamado para uma experiência existencial. Isto é, estar aberto para se desvelar, desnudar-se diante do outro. Ver, ser visto e ver-se no olhar do outro. Dar-se tempo para olhar o invisível. Merleau-Ponty (2007) nos revela que o visível está prenhe do invisível e que, para compreender plenamente as relações visíveis, é preciso ir até a relação do visível com o invisível. Seria a arte um meio de acesso ao invisível? Talvez a arte possibilite ver as coisas que de outra forma não veríamos. Para Merleau-Ponty, o artista é visto como alguém que é capaz de catalisar o ser-no-mundo em suas obras; é aquele que expõe a união do chamado “interior” com o “exterior”, agregando a isso seus sentimentos. Para ele, os artistas são pessoas que já têm em si essa consciência de unidade sujeito-objeto e

<sup>20</sup> História de origem indígena, dos povos Tupi.

<sup>21</sup> Ida Mara Freire é professora do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Pedagoga, realizou pós-doutorado na University of Nottingham. É diretora do Grupo de Dança Potlach, de dançarinos com e sem cegueira. Estuda e orienta pesquisas sobre percepção, corpo, dança e cegueira.

sentem uma necessidade de expressar o modo como vivem e compreendem essa integração:

*Quando me faço artista já não me encerro em mim, porém estou tão em mim que todo o entorno é outro. O que está aqui, está aí. Só aquilo que me modifica o ar e que altera o impulso pode, de fato, chegar ao outro. A extensão. Coisa grande é coisa toda, é coisa que só encontramos quando as bordas nos escapam (Fogo, 2009).*

Ser artista e compreender-se entre si mesmo, o outro e o mundo, então transbordar-se. Ou, como nos diz Fogo, “as bordas nos escapam”. Sendo artistas, compreendemos o mundo como Carne e coesão interna e percebemos a indivisão que sustenta os diferentes como dimensões simultâneas do mesmo Ser. A Carne do Mundo, que para Merleau-Ponty, é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, ela é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofo do mundo.

Grotowski (1993) acredita que, com o tempo, é possível passar do “corpo e essência” para o “corpo da essência”. Isso demanda trabalho, é uma evolução difícil, tarefa de cada um. Para ele, a grande questão é: qual é o seu processo? Você é fiel a ele ou luta contra ele? O processo a que Grotowski se refere é algo como o destino de cada um que se desenvolve (ou se desenrola) com o tempo. O processo está ligado à essência e quando nós nos ajustamos ao processo, nosso destino, o corpo se torna não-resistente, quase transparente. Tudo é leve, iluminado e evidente.

Quando o meu processo está ligado à minha essência, passo então a Ser em existência. O verso e o reverso do Ser são revelados. Conectada à essência de meu Ser, posso então tocar a essência dos Seres do mundo. A arte é meu processo, meu destino, o caminho para minha essência-existência. Entrego-me para Ser com Arte.

No segundo semestre de 2008 recebi um convite das professoras Alba Regina Battisti de Souza e Denise Rosa Medeiros, do Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, para trabalhar o lúdico em um projeto de extensão de formação continuada de professores.



Foram vinte horas de oficinas com professoras da Educação Infantil e Séries Iniciais da rede pública municipal e estadual.

O que seria trabalhar o aspecto lúdico em formação continuada de professores? Onde habita a essência do lúdico? Quando pensamos em ludicidade, logo nos vem à mente aulas com brincadeiras, jogos e brinquedos. Mas não foi esse o ponto que desejei tocar. As professoras já possuem inúmeras brincadeiras em seus repertórios e as teorias sobre a relevância da ludicidade em sala de aula a favor da aprendizagem já foram abordadas em suas graduações.

Interessa-me aqui a experiência. Apresentei então a proposta de promover um encontro das educadoras com sua criança interior como possibilidade de tocar a essência do lúdico. Creio que o lúdico não resida nos jogos, dinâmicas e brincadeiras. Por isso, trabalhar o lúdico em sala de aula requer uma predisposição interna, que não se adquire ao estudar conceitos ou aplicar dinâmicas. Para desvelar o Ser lúdico é preciso interrupção. Interromper o automatismo da ação, a lógica da razão, a busca por receitas aplicáveis em sala de aula. Busco a reversibilidade entre ser-adulto e ser-criança e neste movimento encontrar a ludicidade de cada uma das professoras.

Hannah Arendt (2000) afirma que a educação tem como essência a natalidade. O que é natalidade? O ser humano é uma obra singular. Assim sendo, a cada nascimento vem ao mundo algo singularmente novo, um ser com a capacidade de realizar o infinitamente improvável. Como nós, educadores e educadoras, recebemos o novo, o improvável, o impossível que vem ao nosso encontro? Estamos abertos à recepção? Arendt (2000, p. 191) afirma que “este cunho de surpreendente imprevisibilidade é inerente a todo início e a toda origem.” Se o princípio da ação humana é a natalidade, com tudo o que ela traz de novidade, improbabilidade e singularidade, isso quer dizer que somos seres distintos e singulares em nossa pluralidade.

Luzes que orientam... palavras de Ida Mara Freire:

A natalidade como essência, favorece a compreensão de reconhecer na experiência da educação a possibilidade de iniciarmos ao que não somos e entrarmos em contato com nossa essência. A natalidade como essência é uma dimensão da educação enquanto experiência. (FREIRE, 2008, p. 1)

A criança que recebo na escola é a chegada do novo. Ela é um ser singular, diferente de mim. Ao abrir meus braços ao inesperado, ao ser essencial que a criança é,

abro o coração à minha essência possibilitando o renascimento de minha criança, com todas as suas singularidades e imprevisibilidades. A cada criança que recebemos neste mundo, reconhecemos nela a nossa origem. Para Merleau-Ponty, o outro é, em relação a nós, o que somos em relação a ele. Seria então a educação uma forma de receber aqueles que nascem? Como os recebemos?

Assumo a responsabilidade de receber o novo. Deslizar na Fita de Moëbius e entregar-me à reversibilidade: nasce uma criança!

[...]  
*A Criança Nova que habita onde vivo*  
*Dá-me uma mão a mim*  
*E a outra a tudo que existe*  
*E assim vamos os três pelo caminho que houver,*  
*Saltando e cantando e rindo*  
*E gozando o nosso segredo comum*  
*Que é o de saber por toda a parte*  
*Que não há mistério no mundo*  
*E que tudo vale a pena.*

[...]  
 (FERNANDO PESSOA – do poema *O Guardador de Rebanhos* –  
 1969, p. 211)

Peguei pelas mãos a minha menina e levei-a para viver experiências com as professoras. Na bagagem, pitadas de leveza, alegria, espontaneidade e verdade. Falo, apresento-me e explico cada vez menos. Estalo os olhos, desperto o corpo e(m)canto. Olho. Convido. Ofereço a mão. Brinco. Rio. “*O rio vai fluindo, fluindo e indo...O rio vai fluindo para o mar... Nos braços da Mãe Terra criança sempre serei. Nos braços da Mãe Terra para o mar...*” (Dança Circular da Paz)<sup>22</sup>

Dançamos, giramos, circulamos, rimos, nos encontramos. Despertamos o corpo, a respiração, a percepção. Momento de despertar a magia, o sonho, a imaginação. Conto-lhes uma história:

*Em um mundo tão próximo quanto distante habitava uma pequena menina. Cabelos raios-de-sol, bochechas rosadas, envergonhada. Seus olhos eram mais que olhos, eram duas sementes verdes estaladas na face, prontas para germinar... tudo o que seus olhos tocavam transformava-se... ora crescia, encolhia, mudava de cor,*

<sup>22</sup> As Danças da Paz Universal consistem em movimentos e gestos feitos em conjunto por todos os participantes, aliados a cantos de frases expressivas de diferentes tradições espirituais do mundo.

*virava o que jamais teria sido para outros olhares. Aquilo que captava do mundo externo com seus olhos estalados, recriava em seu mundo interno rico, colorido, iluminado... Neste mundo íntimo e secreto tudo se transformava e ela crescia... Em seu quarto dançavam e riam homenzinhos azuis enquanto as bonecas tagarelavam. No roupeiro as pequenas saias giravam e as calças bailavam as pernas ao som das palmas das blusinhas e a batida dos sapatos. Na prateleira de livros as letras mudavam de lugar na tentativa de formar outras histórias. Folhas brancas ganhavam cores e formas que se juntavam às letras embaralhadas dos livros. (PEROBELLI, 2006, p. 24)<sup>23</sup>*

Mais de uma dezena de pares de olhos estalados me cercavam. Revelei meu invisível e pude ver-me nos olhos que me viam. Entrelaçadas, seguimos juntas ao encontro da “menina de olhos estalados” que habita em nosso coração. Pausa, encontro, deleite. Dança, memória, recordações, histórias partilhadas, criação, apresentação. Uma jornada de encontro às suas crianças. Proponho que dêem as mãos à sua menina e a levem para a sala de aula ao longo dos próximos dias... observem-se... observem as crianças... Seguimos, tarde da noite, para nossas casas, com alegria e leveza e nossas meninas no colo.

*“Percebi que foi preciso buscar minha menina para conseguir compreender melhor as atitudes das crianças.”*

*“Muita paz, vontade de ficar mais perto do outro, despertou sentimentos de criança que estavam bem guardados. Olhar o outro com mais carinho e atenção.”*

Essas são falas de professoras-meninas. Processos de reversibilidade entre Ser-adulto e Ser-criança. Ao adulto cabe a tarefa de assumir responsabilidade e cuidados ao receber as crianças neste mundo. O Ser-adulto agrega a experiência já vivida, mas, ao passo em que se abre ao reverso, seu Ser-criança abre caminhos para que o novo, o singular da criança que chega se manifeste no mundo. Abrir-se ao outro com carinho, como revela uma das professoras. Perceber-se como ser de indivisão, sair de si e ver-se revelado no outro para então entrar em si.

---

<sup>23</sup> “A menina dos verdes olhos estalados”, conto criado a partir de meus vividos de infância. Parte dele foi contado na primeira oficina deste curso, com a intenção de estalar as meninas de cada professora.

No encontro seguinte contaram as aventuras e encantos vividos ao levar suas meninas para a sala de aula. Eu ainda podia ver em seus olhos a presença viva da criança de cada uma. O brilho é revelador... Quando o ser está aberto à experiência, os próprios olhos desnudam a invisibilidade.

Nos encontros seguintes eu pude ver em seus olhos a presença viva da criança de cada uma. Encontrávamo-nos sempre à noite, após longo e intenso dia de trabalho. Muitas estavam fora de casa desde as seis horas da manhã. Apresentavam visíveis sinais de cansaço e energia vital baixa. Ainda assim, esforçavam-se e se entregavam às experiências. Sempre tive muito cuidado e respeito pelo momento presente de cada uma. Houve dias em que eu entrava em sala e sentia tontura, tamanho o peso energético que seus corpos carregavam. É preciso estar bem, inteira e equilibrada para que sabedoria e intuição fluam pelo Ser. Percebo que a intercorporalidade de Merleau-Ponty se revela nesses momentos. Pois há duas possibilidades: entrar na energia delas e o trabalho não fluir como deveria; ou conduzi-las para a transmutação desse peso, cansaço e mal-estar, revitalizando-se. Creio que novamente esses movimentos são simultâneos e contínuos. A transmutação acontece na relação entre nossos corpos.

É preciso entrar em conexão comigo mesma, ampliando minha percepção interna e externa. Estar inteira, ativando o corpo físico, energético e intuitivo. Quando estou com o grupo, sinto claramente a afinação interna de cada indivíduo e a afinação coletiva do grupo. Exercícios vocais e percepção corporal por meio de cantos, danças e movimentos corporais aliados à respiração trazem harmonia, clareza, serenidade e inteireza. Com o tempo e com a prática, os retornos também se ampliam.

Para Janaína Martins (2008), e esta também é minha intenção, quando optamos por um aquecimento de corpo-voz por meio dos sons, o objetivo é afinar-se a si. O que significa afinar a consciência criativa, abrir o canal da *flauta vocal interna*, entrar em estado de consciência ampliada, conectada ao meio. “Poeticamente, afinar-se a si é acordar o sol interno, dissipando as neblinas para que a luz vocal se irradie” (MARTINS, 2008, p. 63).

Ao longo do processo descrito, experienciamos jogos teatrais (VIOLA SPOLIN, 1979), improvisações e criações de cenas a partir de leitura de textos, brincadeiras e práticas de sensibilização e reencontro com suas meninas.

Luciana Esmeralda Ostetto descreve, no artigo “Na jornada da formação: tocar o arquétipo do mestre-aprendiz”, uma proposta de fazer circular lembranças de tempos e espaços vividos, marcados pela entrega, pelo jogo compartilhado de imaginação e de inventividade presentes nas rodas de Dança Circular. Revisitar a criança, sugere Ostetto, promove o encontro do professor com o mistério de saber-se aprendiz. A autora destaca “a importância de o professor, em sua formação, reencontrar-se com sua criança, pois, como acolher o outro fora de si, se não acolhe o outro interno?” (OSTETTO, 2007, p.202).

Ao quebrar a linguagem rotineira e cristalizada do adulto, oferecemos ao seu espírito uma passagem para a “criança de espírito” – termo de Larrosa (2003) “Dar passagem à ‘criança de espírito’ significa esvaziar o eu, sacudindo as certezas que impedem a transformação; significa vislumbrar a abertura para o mundo” (OSTETTO, 2007, p. 200).

Além de relembrar, essa experiência com as professoras buscou resgatar memórias de infância por meio da experiência artística-teatral. A criança então revisita nosso corpo. Resgatamos essa dimensão de nosso Ser: abrir caminhos para o novo, o desconhecido, o risco. É preciso que o professor dê as mãos à sua criança, permita-se brincar na reversibilidade entre Ser-adulto e Ser-criança.

Carl Gustav Jung (1875-1961) reconhece o motivo mitológico da criança. Na criança reside o caráter originário do homem: “Ela é, nesse sentido, tanto início como fim, uma criatura inicial e terminal. A criatura inicial existiu antes que o homem existisse, e a criatura terminal existirá depois que o homem não existir mais.” (JUNG, 1990, p. 34) O autor quer dizer que a criança simboliza a essência pré-consciente (estado inconsciente do começo da infância) e pós-consciente (uma antecipação, por analogia, da vida após a morte) do homem. Ele expressa nessa idéia a natureza todo-abrangente da totalidade psíquica.

Gastón Bachelard (1884-1962) nos diz que o excesso de infância é o germe de um poema: “Quando sonha em sua solidão, a criança conhece uma existência que não tem limites. Seu devaneio não era simplesmente uma fantasia de fuga. Era um devaneio de vôo” (BACHELARD, 1990, 46). O sonho sem limites, excesso de

infância, capaz de gerar poesia, faz-me recordar a frase de uma das professoras no processo narrado: *“Desejo voar feito uma águia no balanço!”*

Essa infância em potencial que vive em nós, não seria o possível campo do devaneio habitado por poetas e artistas? Para Bachelard (1990), o ser do devaneio cruza todas as idades do homem, da infância à senectude, sem envelhecer. Quando divagamos, um vislumbre de eternidade desce sobre o mundo. Para esse autor, a alma e a mente não têm a mesma memória. Somente quando alma e mente estão unidas em devaneio, pelo devaneio mesmo, é que nos beneficiamos da união entre a imaginação e a memória. Em sua solidão feliz, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico que nos vincula ao mundo.

É surpreendente que o campo mais favorável para receber a consciência da liberdade não seja outro além do devaneio. Apreender essa liberdade quando ela intervém no devaneio de uma criança é paradoxal somente se nos esquecemos de que ainda sonhamos com a liberdade do mesmo jeito que sonhávamos com ela quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica temos além da liberdade de sonhar? Em termos psicológicos, é no devaneio que somos seres livres. (BACHELARD, 1990, p. 46-47)

Recordo da “menina dos verdes olhos estalados”, conto criado a partir de minhas memórias de infância. Sempre fui essa criança sonhadora, perdida em devaneios cósmicos... Porém, por muito tempo ela estava adormecida dentro de mim. O despertar aconteceu na primeira oportunidade de realizar vivências teatrais com estudantes de Pedagogia, no projeto de extensão: “Vivendo a Arte”, estágio docente do Curso de Pós-Graduação em Docência para o Ensino Superior – UNISUL. Ao realizar experiências artísticas com esse grupo, acendeu a chama de minha criança interior. Quando fui escrever o relatório, vi intuitivamente uma menina. Passei a escrever sobre ela. Ao fim da primeira página, me dei conta de que aquela era a minha criança interior. Mais uma vez os movimentos reversíveis se manifestam na vida. Ofereço experiências artísticas para tocar o professor e sou abruptamente atravessada por minha criança. O risco de quem se expõe...

Segundo Bachelard (1990), encontramos o núcleo da infância nas lembranças da solidão cósmica. É lá que a imaginação e a memória estão mais intimamente entrelaçadas. “E todas essas imagens de sua solidão cósmica reagem profundamente no ser da criança; além de seu ser para os homens, é criado sob a inspiração do mundo

um ser para o mundo. Esse é o ser da infância cósmica” (BACHELARD, 1990, p. 50). Os homens passam, mas o cosmo permanece. Essa qualidade cósmica da criança permanece sempre conosco. Ela reaparece na solidão de nossos devaneios. Nossa criança cósmica, como disse Jung, é o início e o fim (8 – infinito). Ela sempre existiu e prosseguirá existindo. Para Bachelard (1990), os nossos devaneios nos introduzem num ser precondicional ao Ser. Nas vivências com as professoras, vi meninas estalando os olhos em devaneios cósmicos:

*“Brotou a menina que ainda estava dentro de mim. Transformações. Deixei aquela linda menina sair e mostrar um pouco das maravilhas que passamos juntas.”*

*“Amor, sensibilidade, leveza, desprendimento, conhecimento de si e do outro.”*

*“Houve momentos de descontração e muita emoção, principalmente quando resgatamos a menina que está dentro de nós.”*

*“Ser livre, ter alegria de espírito, gostar da vida e da profissão.”*

*“Refleti muito se devo continuar como educadora, pois às vezes, muitas vezes, me sinto desmotivada, impotente, frustrada com o sistema educacional. Mas com as dinâmicas e discussões no grupo, reacendi minha vontade de continuar, ou melhor, de avançar na minha formação para poder trabalhar a educação além das paredes escolares.”*

*“No final deste curso me sinto ‘mais leve’, satisfeita e feliz. Durante os encontros fui me descobrindo. Nas atividades propostas me percebi capaz de realizar as coisas com tranquilidade. Coisas que eu tinha receio de fazer, por medo de me expor, neste curso realizei com tranquilidade.”*

Viver experiências, proporcionar encontros, provocar rupturas, oferecer o novo. O plano é arriscado. Não basta apresentar o novo, não basta delegar ao outro; é preciso assumir responsabilidade. Desejar que o outro se abra, revire-se, exponha-se, arrisque-se, exige de mim uma postura aberta, revirada, exposta, arriscada. Conto minhas histórias, canto, danço, entro em cena, rio, me emociono, pergunto, assumo o não saber, apresento-me inacabada, aceito e recebo a diferença, apresento-me estranha, não conheço as certezas...

Esta existência que não tem limites, o devaneio cósmico, pode ser encontrado quando retornamos ao momento das descobertas e das escolhas profissionais. Os instantes em que realizamos a descoberta de nossas paixões, o processo ao qual entregaremos nossa existência. Joana<sup>24</sup>, em nossas conversas, revelou os instantes em que o teatro ingressou na sua vida:

*O que eu estava descobrindo... um outro universo que era... Ah, incrível! Eu vivi, bom, até hoje eu vivo um pouco para isso. Eu respiro um pouco isso, é... Aquela época a arte pra mim era tudo de bom que eu podia imaginar e me ligava com as pessoas que também estavam de certa forma vivendo isso. (Joana, 2009)*

Memórias que trazem a sensação de puro prazer, o prazer da descoberta. Sem ainda pensar na relação que a arte iria desencadear em sua vida profissional. Esse era o estado puro de desfrutar a sensação. Um estado que é anterior ao pensar. Não ponderamos se é certo ou errado, bom ou ruim. Simplesmente nos entregamos com verdade e inteireza ao processo. Depois, com o passar do tempo e a chegada da fase adulta, somam-se as cobranças, os conceitos, as necessidades de sobrevivência... Tudo isso faz pesar o corpo e perde-se a essência que tínhamos com relação às coisas e ao mundo. Então nos desligamos de nossa verdade, do mundo, de nosso processo, da essência.

Da mesma forma, as memórias de sua primeira experiência como professora lhe trazem a sensação de absoluta tranquilidade, sem sofrimento algum. Segura de si e acreditando no processo. Mas, segundo Joana, com o tempo vamos dando menos vazão a esse frescor da menina que nos habita.

Renata Ferreira da Silva<sup>25</sup> é parceira de buscas existenciais e colega deste programa de pós-graduação. De “existências dadas”, vivemos juntas muitas experiências em cursos de teatro e formação de professores. Uma delas aconteceu no mês de junho do ano de 2007. Fomos chamadas para realizar vivências artísticas com os professores do Ensino Médio de uma escola particular da cidade de Florianópolis. A

---

<sup>24</sup> Joana, nome fictício dado à atriz-educadora entrevistada.

<sup>25</sup> Renata Ferreira da Silva é mestranda em Educação (linha Educação e Comunicação) pela UFSC. Atriz e arte educadora graduada em Artes Cênicas pela UDESC, sócia fundadora do INSTITUTO SER COM ARTE por meio do qual desenvolve experiências em arte e educação.



questão-problema a ser trabalhada com o grupo da referida escola, a pedido da coordenação, foi a relação professor-aluno. Resolvemos então ir ao encontro do “Eu-aluno” no professor. Inúmeras são as reclamações dos professores com relação aos alunos na fase da adolescência, caso do Ensino Médio: falta de interesse, de atenção, de respeito... Por meio de vivências teatrais, desejamos realizar um retorno à adolescência desses professores. Possibilitar o contato com o “Eu-adolescente”, fazendo um movimento de reversibilidade entre Ser-professor e Ser-aluno.

O grupo mostrou-se resistente desde o primeiro instante de nosso encontro. Subtexto: “O que fazemos aqui? Essas pessoas não estão em busca do que viemos oferecer-lhes...” As oportunidades nos são oferecidas, somos livres para fazermos nossas escolhas e somos responsáveis por elas. Recebemos a oportunidade de experienciar a resistência, escolhemos a entrega e corremos os riscos.

Buscamos, nos encontros com esse grupo de professores, oferecer a possibilidade de canalizar seus vividos como alunos para se perceberem hoje como professores de Ensino Médio. Há nessa relação uma reversibilidade professor – aluno. Buscamos superar a rivalidade, a disputa de poder e espaço que sabemos existir em sala de aula, para ir ao encontro do aluno que habita o Ser-professor. Talvez pudesse ser essa uma possibilidade de compreensão e aproximação com os seus alunos. Mas o que se revela? A rebeldia, a falta de ânimo, de educação, agressividade, corriqueiras reclamações dos professores sobre os alunos, foram reproduzidas por eles durante todas as vivências. Quando bate o sinal, jogam as folhas no chão, largam os lápis de cor e saem correndo. Eu me recordo da falta de educação e consideração de meus colegas de Segundo Grau, ao bater do sinal. Quando todos levantavam e saíam correndo, muitas vezes deixando o professor falando sozinho. Os professores estavam, nesse espaço, fazendo exatamente a mesma coisa.

Três professores ficam com a gente e, envergonhados, nos pedem desculpas pelas atitudes do grupo. Contam suas histórias de afeto, alegria e criações com os alunos. Dizem se sentirem solitários e estranhos nas relações com os demais professores, mas que seguem fazendo aquilo em que acreditam. Eram professores de Biologia, Física e Química. Busco não julgar, mas refletir... Não tenho a pretensão de acreditar que a arte possa salvar a escola e nem que a escola seja a salvação da

humanidade. Creio que talvez a arte possa ser uma faísca disparadora de processos. Uma possibilidade de desvelar o Ser, revelar camadas, assim como as camadas da cebola. Existem tantos ruídos, mal entendidos, falta de afeto e excesso de obrigação na escola, que é compreensível que os professores se expressem dessa forma, manifestando aquilo que mais os perturba no outro. Essa é a atitude natural. Expressam aquilo que são capazes de ver, o que está a seu alcance. Não posso forçar o outro a ver e ser visto. Não posso obrigar ninguém a perceber o invisível, esse é um processo que cabe a cada um. Mas a atitude desse grupo revela uma forma reversível: o professor vê o aluno e é por ele visto. O professor revela o aluno e é por ele revelado. O aluno está no professor, assim como o professor está no aluno, ainda que não se suportem entre si; sempre haverá a reversibilidade. A atitude do aluno perturba o professor porque a mesma atitude está presente no professor.

As falas dos três professores que ficaram na sala conversando sobre o processo do curso e a escola revelam que eles não têm os mesmos problemas que os demais com os mesmos adolescentes. Pois suas atitudes são visivelmente diferentes. As resistências sempre existirão. O processo depende da entrega com que nos colocamos a vivê-lo. Com o tempo, as camadas vão sendo desveladas e as resistências dissolvidas, nos alunos, nos professores, na escola. Mas esse é um processo que demanda entrega e tempo...

Em outro momento, correndo o risco de desestabilizar a relação do educador com seu corpo e com a forma de se relacionar com os conteúdos curriculares partimos mais uma vez para um duo experimental, Renata Ferreira e eu. Oferecemos na Sétima Semana de Pesquisa e Extensão da UFSC (2008) uma oficina aberta à comunidade. “Ser com arte: experiências para encantar a educação” – esse foi o nome criado para convidar os interessados em educação a experienciar novos horizontes, recriando paisagens.

Renata alerta: “Atenção! Zona de deslizamentos.”

Corremos os riscos. Assumimos a responsabilidade. Entregamo-nos com verdade. Deslizamentos na paisagem: da geografia ao teatro; da paisagem ao corpo; dos agentes de relevo aos movimentos. Poucas palavras, muitas perguntas. Questões detonadoras de processos criativos no corpo. Nenhuma explicação: descrição. Sem

justificativas: ação. Não emitimos conceitos, oferecemos estímulos que provocam deslocamentos.

*É porque a convenção se instala com um olhar, você não precisa explicar nada. Eles já olham com aquele risinho no canto da boca, já viram que alguma coisa de diferente tem... (Joana, 2009).*

Percebemos que podemos utilizar nossa experiência de atrizes para criar uma outra atmosfera. Assumir um jogo de ações, próprio da atividade do ator, ao invés da explicação, própria da atividade do professor. É possível ser professora agindo como atriz? Não representamos, não criamos personagens, não utilizamos figurinos, adereços ou cenários. Apenas agimos e colocamos os outros em ação. Sem emitir conceitos ou dar explicações.

Descrevíamos as atividades em forma de perguntas: se eu fosse uma paisagem hoje, que paisagem eu seria? Ver-se como metáfora singular, situada no presente tempo e espaço. Movimento de transição entre interno e externo, abandonar o caráter dualista e entregar-se ao complementar, ao elementar, ao essencial. Sentir-se e perceber-se único e singular, todo e plural.

Na roda, vulcões, cachoeiras, jardins, árvores, montanhas, mar e nuvens formam a paisagem de múltiplos relevos que dançam em círculo e se entreolham com curiosidade e estranhamento.

Observar a imagem: uma paisagem. Que sensação sonora isso me causa? Cada um, a partir de suas sensações emite um som suscitado pela imagem. Cada qual é um instrumento que compõe em conjunto uma orquestra da paisagem. Os demais, que estão de olhos fechados, desfrutam das sensações sonoras. A curiosidade da imagem não revelada: que imagens me suscitam as sensações sonoras das sensações suscitadas pela paisagem no outro? O que crio das sensações do que o outro viu, sentiu e criou?

Criar a metáfora de sermos um quadro. Nossos corpos, as pinceladas, texturas e matizes que compõem a imagem da paisagem que criaremos juntos. Que imagens as planícies, os planaltos, as depressões e as montanhas nos suscitam? Sentir-se planície; ser planície. Como meu corpo se movimenta como planície?

Realizar deslocamento improvisando sons e movimentos a partir da pergunta: a que sensação a leitura deste fragmento no papel me remete?

*“Movimentos decorrentes de pressões vindas do interior da Terra.”*

*“Os materiais expelidos podem ser sólidos, líquidos ou gasosos, e são acumulados até que a pressão faça com que ocorra a erupção. As lavas escorrem...”*

*“Movimento súbito ou tremor causado pela liberação abrupta de esforços acumulados gradativamente.”*

*“Conjunto de processos mecânicos, químicos e biológicos que ocasionam a desintegração e a decomposição.”*

*“Uma grande quantidade de água que corre com violência, resultante de chuvas abundantes.”*

*“Extensas massas que começam a se formar em locais muito frios, devido ao não-derretimento da neve durante o verão.”*

*“Uma ação contínua das ondas que atacam a base e os paredões rochosos do litoral.”*

Essas são ações dos agentes de relevo. Mas isso não foi dito aos participantes. Com o tempo e nossa indicação, os movimentos corporais de um corpo vão afetando os movimentos do outro. Qualidades de movimento e sons transitam e se afetam. Tectonismo, vulcanismo, terremoto, intemperismo, enxurrada, geleira e abrasão marinha coexistindo e afetando uns aos outros.

Entregar-se à exposição, com tudo o que ela tem de vulnerabilidade e risco. Revirar-se, expor o seu avesso, a face não apresentada, o invisível. Quebrar a casca que nos protege e romper as amarras que nos acomodam. Expor-se a abalos sísmicos, remexer as entranhas, abrir fissuras, revelar-se. Perceber-se para além da superficialidade da imagem. Penetrar-se. Revelar-se no mundo e encontrar o mundo em si. Gozar o prazer da liberdade de ir ao encontro das “coisas mesmas”, de si mesmas.

Revelações dos corpos que se tornaram paisagem e se abriram em experiências geográficas:

*“O planalto, a montanha, a planície e a depressão fazem parte de mim” (Mar).*

Ao colocar no corpo as paisagens que formam o relevo e as ações dos agentes de revelo, o corpo nos ensina que somos a planície, o planalto, as depressões e montanhas. Estamos no mundo e somos com o mundo. A Carne do Mundo, visível por si mesma, dizível por si mesma, pensável por si mesma. Assim revelam-se os agentes e relevos em nós; pois nós os habitamos e eles nos habitam. Isso é o quiasma: o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável.

*“Está tudo interligado no relevo... Sempre o percebi separado... E de repente eu percebo tudo junto. Engraçado ter aprendido as coisas separadas” (Vulcão).*

Nunca antes Vulcão havia percebido todas as paisagens juntas, interligadas. As montanhas se sustentam pelas depressões, os planaltos pelas planícies e vice-versa. Mas nós os visualizamos separados, assim aprendemos. Ao passarem pelo corpo de forma criativa e sensível, Vulcão percebe o que até então era invisível a seus olhos, o entrelaçamento da paisagem.

*“O que sai do meu corpo nessa experiência... ele se expressa, ele vive, ele sente, ele faz parte do mundo, pode ser planalto, possui diversas partes, pode ser planície, depressão quem sabe, montanha nem tanto, mas ele é o meu corpo” (Floresta).*

Lições de corpos em experiência de ensaio aberto... Corpos que se desvelam, descobrem-se, identificam-se e revelam-se na paisagem do mundo. Uma experiência artística corporal pôde levá-los ao mundo e fazê-los retornar a si. Os corpos entrelaçaram-se com a paisagem, seus agentes, o outro e o mundo. Pode a escola ser um corpo de ensaio aberto em experiência?

O meu corpo aberto a essa experiência que entrelaça a Geografia e o Teatro me revela que, quando sou atriz, quando sou Teatro, posso ser o impensável, indizível, invisível... Posso ser Geografia, Química, Física, Biologia, História, Matemática...

Tal assunto surgiu na conversa com Joana. Seria possível levar a atriz para a sala de aula?

*Porque não precisa de nada, só precisa colocar outra energia, mudar o tempo... Mas claro, precisa ser um ator, eu acho, pra... fazer isso com tranquilidade, né? Na verdade... É... O que eu pretendo assim é... encorajar os professores a fazerem isso (Joana, 2009).*

Perguntei a Joana se ela acredita ser possível uma reversibilidade entre atriz e educadora para além das aulas de Teatro, em uma aula de Geografia, por exemplo. Ela acredita que sim. Se o professor estiver trabalhando com alguma coisa que de repente lhe permita poder ser outro (personagem) para traduzir aquilo, para clarear, para tornar aquilo mais palpável para os alunos, pode ser possível.

*Por outro lado, às vezes eu fico achando que é exigir muito do professor. Já é tudo tão complicado. Então, já que pra mim é tranqüilo fazer isso, então eu... Quero fazer cada vez mais. Quero ir tentando, experimentar isso mais (Joana, 2009).*

Da mesma forma que eu, Joana se questiona sobre a pretensão de querer levar o teatro à educação por meio de outros corpos educadores. As experiências que vivemos como atrizes e educadoras, seja com adolescentes, crianças ou formação de professores, mostram-nos que cada Ser tem o seu processo. Sabemos que é possível viver a reversibilidade atriz & educadora em nossos corpos, em nossas vidas. Então o fazemos. Isso nos basta.

Busquei, em Joana, compreender como isso se passa em seu corpo, em suas experiências. Eu queria outra referência para além das experiências de meu corpo. Perguntei a ela o que acontece nesse breve espaço de tempo em que a educadora sai e dá espaço para a atriz. O (entre) uma situação e outra.

*O respiro... Tem que respirar. (pausa) [...] Precisa, (ela respira fundo). Inspira, nutre e aí espira... Para aí vir outra inspiração. Então eu acho que precisa ter isso. Quero dizer... tem toda uma linha agora de... é.... diminuir esse espaço, né? Entre o que é representação e o que não é representação... a presença. Mas eu acho que nessa situação de que a gente está falando, em sala de aula, tem que ter esse respiro para... saber onde o jogo começa e onde o jogo termina, né?(Joana, 2009).*

Conversávamos sobre a clareza da definição das convenções. Joana revela que uma das diferenças entre a atriz e a educadora, em sua vida, é que a atriz pode liberar sua ironia, já a educadora precisa conter-se. Então, quando ela assume alguma personagem, mudança de papel ou *status* em sala de aula, é necessário ser precisa. Definir que é um jogo, criar outra atmosfera, outra dimensão. Ainda assim é diferente de estar em cena como no teatro. Muitas vezes não estamos representando em sala de aula, mas fica estabelecido, pela própria convenção, que é teatro. Então temos a preocupação de que o jogo fique claro, de que o que está acontecendo ali é do campo ficcional. Assim, de certa forma, ficamos protegidas pela ficção.

*Tem que estar claro, tem que saber exatamente quando começa, quando termina. Bom, tanto que tem, por exemplo, no dram.; às vezes pode ser feito isso com um objeto. Quando você veste o chapéu, você é um personagem, quando você tira o chapéu, você não é mais o personagem (Joana, 2009).*

Utilizar um objeto ou adereço pode ser um recurso para facilitar a ação do professor que não tem muita experiência como ator. Já para o ator experiente, a exposição que o palco exige dá uma tarimba. Então este professor-ator consegue segurar a atenção de alguém.

*O ator, um bom ator, pelo menos deveria conseguir [...]. Você tem o público na mão, você leva o olhar do público pra onde você acha que tem ir... Isso é o mesmo com o aluno, né? Então eu acho que o professor aprende muito com o ator... (Joana, 2009).*

Permitir-se ser atriz em sala de aula, sem medo de ser ridícula. Brincar, jogar... Isso encanta os alunos. Mostrar seu avesso, sua humanidade. Quando a atriz se revela na relação com os alunos, destrói uma hierarquia institucionalizada, aproxima o outro. O professor despenca do pedestal, arrisca-se e expõe o seu ridículo. Esse é o desafio do trabalho do ator. Exercitar isso em sala de aula é exercer a reversibilidade entre o direito e o avesso, o visível e o invisível.

Ao escutar Joana e observar nossas trajetórias, uma coisa fica clara: o quiasma – ponto de encontro dos cromatídeos –, ponto de encontro do Ser-atriz e Ser-professora, revela-se no outro. Como ser professora ou atriz sem a existência do outro?

Quem são os outros da atriz? O espectador, os outros atores, o diretor, as personagens. Os outros se revelam no próprio corpo do ator, em seu trabalho. Os diversos outros invisíveis que nos habitam ganham visibilidade no corpo do ator em cena. Assim como o ator traz muito de si mesmo para a construção de outros – as personagens.

Quem são os outros da professora? Os alunos. Uma relação de troca que se estabelece com eles. O outro que te questiona, desafia, mobiliza... Como professoras, no conceito de Joana, somos tradutores. Então para traduzir para o outro aquilo que para ele é difícil, você utiliza experiências e exemplos seus. Aquilo que era abstrato e distante se aproxima por meio das revelações do professor como outro. Quando somamos e entrelaçamos as duas profissões, atriz e educadora, então o outro ganha ainda maior dimensão em nossas vidas.

Retorno aos meus cadernos de anotações e encontro em um deles registros da palestra sobre Jerzy Grotowski proferida por Marco de Marinis<sup>26</sup> no dia 12 de agosto de 2005, no Centro de Artes – UDESC, a convite do Programa de Pós-Graduação em Teatro desta instituição. Professor Marco revela palavras de Grotowski ditas em uma entrevista no ano de 1992: “Eu não procurei o teatro, procurava outra coisa. O que poderia me proporcionar busca do outro e de mim mesmo. Interesse pelo ser humano nos outros e em mim mesmo.”

Começo a perceber que busquei o teatro e a educação porque necessito do outro para encontrar a mim mesma. Revelo-me ao outro, visualizo-me no outro; o outro se revela em mim e pode ver-se em mim. Então realizamos uma pausa, colocamo-nos em suspensão. Abre-se uma possibilidade de abandonar a ingênua apreensão do mundo e dos outros. Suspendendo os pré-conceitos e abrindo nossos corpos à experiência, permitimos que nossos olhos possam ver, nossos ouvidos escutar e que o fenômeno

---

<sup>26</sup> Marco de Marinis é professor de História e Semiologia do espetáculo na Universidade de Bolonha, na Itália.



possa se mostrar. Surge a *Epoché*, termo da fenomenologia, passo fundante da reelaboração de uma produção de conhecimento possível na relação Ser-mundo.

## 6. O corpo reversível: Ser-atriz & Ser-educadora

*E vejo a atriz em cena falando tudo isso. Vejo as pausas e o desejo de ser compreendida. O que acontece em você acontece no outro à medida que flui e percorre os seus poros. Parece um ensaio, tudo isso. Aquele momento anterior à cena e quando nos perguntamos o que estamos fazendo ali, prestes a encantar os outros todos. Mais fácil ficar em casa, tranqüila, tranqüila. Mas seria possível? (Fogo, 2009).*

Como aquilo que acontece em meu corpo, percorre minhas veias e transborda em meus poros chega ao outro? Esse corpo somente pode encontrar os outros quando se abre em experiência. Entrega-se. Desacomodado, provoca a si mesmo... E nas coxias do palco tem a consciência de que precisa entrar em cena e comunicar-se, já é impossível retornar... deseja encontrar os outros para encontrar a si mesmo...

Entreguemos este corpo de ensaio à experiência da reversibilidade. Retornemos à Química e à Física. Nessas ciências, reversibilidade é a capacidade de um sistema termodinâmico macroscópico de experimentar alterações de estado físico, sem um aumento da entropia, sendo possível retornar ao estado inicial. Um exemplo de reversibilidade sem aumento de entropia é fundir o gelo e posteriormente voltar a congelá-lo, ou evaporar a água e voltar a condensá-la. Uma reação química é reversível quando ela ocorre em ambos os sentidos.

Entropia é uma grandeza termodinâmica definida para medir o grau de desordem de um sistema. Quanto maior a desordem de um sistema, maior a entropia. Quanto maior a temperatura de uma substância, maior o movimento das suas partículas, mais desorganizada ela está e, portanto, maior a sua entropia. A entropia de uma mesma substância no estado gasoso é maior que aquela no estado líquido que, por sua vez, é maior que a do estado sólido. Mas no caso da reversibilidade, a variação de entropia em uma transformação depende apenas dos estados inicial e final do sistema, independentemente de como os reagentes se transformam nos produtos, isto é, do mecanismo da reação.

A reversibilidade ocorre quando podemos reverter o processo e tudo volta a ser como era antes. Relacionando o termo à fenomenologia, podemos retornar às coisas mesmas. Limpar os conceitos e juízos, podendo retornar a ser o que era antes de ser

pensado pela ciência e pela filosofia. Como retornar à experiência mesma desta pesquisa? Onde brotam as essências?

Mas para emergirem as essências desta pesquisa, na reversibilidade entre teatro e educação que nela se revelam, precisamos compreender de que corpo estamos falando. Afinal, que corpo é esse que se abre em ensaio sobre a experiência?

Para iniciar um movimento de compreensão deste corpo fenomenológico é preciso reaprender a ver o mundo. Ser vidente e visível, viver e sentir o mundo e as coisas do mundo e, nelas, o próprio corpo. Ser um corpo que transita entre textos, palcos, improvisações, salas de aula, museus... Relaciona-se com atores, dramaturgos, poetas, professores, músicos, escritores, arquitetos, alunos, cineastas, leitores, artistas... Ser carne da própria carne, ser e estar no mundo, viver e sentir o mundo, sua carnalidade, as coisas, a linguagem.

Neste ponto da experiência em que me disponho a reaprender a ver o mundo, nutro certo fascínio no olhar... Ver-me no mundo, sentir-me mundo, uma só carnalidade, ser inacabada. Observar aquilo que se revela entre mim e o outro, nessa reversibilidade entre o eu e o não-eu. Então transitar nas cores, nos odores, no corpo, nas sensações da intersubjetividade. Sinto então que um cordão umbilical nutre meu corpo, o mundo, a arte, a educação, o mundo. A intersubjetividade ocorre como um sistema de trocas entre o corpo e o mundo, e revela aqui um sujeito atravessado pela própria experiência. Portanto, aqui, as experiências da pesquisa são o próprio corpo. Porque não estou diante do meu corpo, mas estou em meu corpo e sou meu próprio corpo. Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. Assim, para Merleau-Ponty (2006, p.208-209) o corpo não pode ser comparado apenas ao objeto físico:

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou uma peça musical, a idéia só pode comunicar-se pelo desdobramento de cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras. Sabe-se que um poema, se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma segunda existência que o define enquanto poema. Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas sim pelo sotaque, pelo tom pelos gestos...da mesma

maneira a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência.

Um poema, um quadro, uma música, uma dança, o trabalho de um ator são seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso. Seu sentido só é acessível por um contato direto, que irradia sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido, ensina o filósofo, que nosso corpo é comparável à obra de arte: “Ele é um nó de significações vivas e não lei de um certo número de termos co-variantes” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 210).

A tradição cartesiana e a kantiana fizeram das determinações espaciais a essência do objeto. Colocaram na dispersão espacial o único sentido possível da existência em si. Nesse sentido, percebemos o objeto pela percepção do espaço. Reaprender a ver o mundo com Merleau-Ponty é, pela experiência do próprio corpo, enraizar o espaço na existência. Sendo assim, ser corpo é estar atado a um certo mundo. Nosso corpo não está no espaço: ele é no espaço. Assim, sinto a mim. E em um espelho, o outro me vê:

*Atriz e educadora. Acredito que você tenha adquirido conhecimento, tenha se compreendido nesta escolha - artista. E assim torna-se atriz-educadora. Porque não sei onde as coisas se separam. Quem é educador(a)? Quem é ator ou atriz? Ser inteiro e compreender-se (Fogo, 2009).*

O outro (Fogo) vê em meu Ser a presença da atriz e da educadora. Vejo-me em seu olhar, não sabemos onde as coisas se separam. Seria possível separar aquilo que é uno? No momento, busco Ser por inteiro. Mesmo quando estou em sala de aula desempenhando o papel e dando visibilidade à educadora, reconheço minha porção atriz. Caso seja necessário, sei onde encontrá-la e como trazê-la à tona. Quando os alunos chegam em sala de aula cansados, desmotivados, chamo a porção atriz para interceder, seja com uma prática corporal revigorante ou relaxante, seja com uma poesia de encantamento, ou com um canto harmonizador. A atriz sabe como criar atmosferas e trazer o público (nesse caso os alunos) para ela.

A atriz pede auxílio à educadora quando, em um processo, sente-se ensimesmada. Muitas vezes a atriz está tão imersa em seus processos de criação, que quase cria um universo paralelo. Existe aí o risco de afastar-se do outro. Já a educadora tem sempre a intenção de fazer-se compreender. A atriz quando em processo de criação, muitas vezes não percebe essa dimensão. No momento de finalizar o processo

e trazê-lo a público, a educadora traz o olhar do outro. Como os outros perceberão tal performance? Ela é compreensível para além de mim? Ela comunica?

Joana, em nossas conversas, revelou-me que, para ela, ser professora é como que traduzir alguma coisa que, para o outro, é uma interrogação. A imagem do professor como tradutor é bela. Este não é aquele que deposita informações, que ensina conteúdos... Mas alguém que traduz o que o outro deseja compreender. O tradutor nos diz o que não compreendemos em outra língua. Dá-nos acesso àquilo que não conseguimos ouvir e ler. Esse conceito de ser professor incorpora a idéia de alguém que revela o invisível, que diz o indizível. Quando somos professores de algo que nos apaixona, como no caso o teatro para nós, procuramos fazer com que o outro perceba o quanto aquilo é maravilhoso, mágico, o quanto gostamos daquilo que fazemos. Conseguimos traduzir o teatro e seus conceitos para o outro porque somos atrizes. O Ser-educadora é sustentado pelo Ser-atriz.

Nunca tive um professor de Química que vivesse a Química; de Arte, que vivesse a Arte; de Biologia, que vivesse a Biologia... Por que abandonamos o fazer de nossa área, a essência de nossa alma, quando optamos por sermos professores? Na escola não se faz, fala-se sobre. Não se faz Química, ensina-se Química, fala-se de Química. Como retornar às coisas mesmas na escola? Há espaço para as essências e experiências na escola? Seria possível, para além de falar, emitir conceitos e ensinar, fazer Química, Física, Matemática, Literatura, História, Artes...?

Se isso é possível, não sei. Mas hoje me parece que, para que tal possibilidade se efetue, os professores precisariam Ser Química, Física, Matemática, Geografia, Artes... Esse é o princípio. Por que alguém escolhe ser professor de determinada área? Pressupomos que deva haver algum tipo de encantamento por ela. Onde habita a matemática de seu Ser? Visto que somos uma só carne, nós e o mundo, então a Matemática, a Biologia, a Química, a Arte, as Línguas estão incorporadas em nós. Somos a Matemática, a Biologia, a Geografia, as Artes...

*Este estado de inquietação e exposição é a coisa mais sublime a se experimentar na relação ensino aprendizagem. Eu estar presente. Compreender e ser compreendida. Deixar acontecer em mim para acontecer no outro (Terra, 2009).*

O único sentido presente no Ser-educadora para mim está no corpo que é atriz. Creio que não poderia ser professora de Teatro, caso não fosse atriz. Os conceitos,

conteúdos e práticas passam por meu corpo e então traduzo, revelo e coloco o outro em experiência. Nos momentos em que me dedico exclusivamente a dar aulas e não estou praticando algum tipo de treinamento de atriz ou processo de criação, sinto que não estou inteira, completa. Sinto-me insegura ao fazer educação quando não faço teatro. A reversibilidade entre atriz & educadora acontece nesse movimento em que uma se mostra ao passo que a outra se esconde. Aquela que se torna visível é sustentada pela invisibilidade da outra. Mas esse movimento só é possível se ambas estão sendo alimentadas, exercitadas. O corpo tem memória e se a memória não for atualizada, ele esquece em que ponto está o outro ser que o habita. Então, se necessito dar visibilidade à atriz, mas não a tenho alimentado, ela não tem forças para vir à tona e se expressar.

O trecho do poema *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa (1969, p. 211), revela o princípio da reversibilidade entre a atriz e a educadora que habitam este corpo: “Damo-nos tão bem um com o outro / na companhia de tudo / que nunca pensamos um no outro, / mas vivemos juntos e dois / com um acordo íntimo / como a mão direita e a esquerda.”// Esse acordo íntimo entre a mão direita e a esquerda a que se refere o poeta, leva-me à experiência do cruzamento das mãos sugerida pelo filósofo Merleau-Ponty. No cruzamento entre minha mão direita e a esquerda, vale lembrar que minhas duas mãos são as mãos de um só corpo, isto é, elas são co-presentes:

Quando uma de minhas mãos toca a outra, ao contrário, o mundo de cada uma se abre para o da outra, já que a operação é reversível à vontade, pertencendo ambas, como se diz, a um único espaço de consciência, pois um só homem toca uma única coisa por intermédio das duas (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 137).

Ser-atriz e Ser-educadora revelam-se na mesma reversibilidade atribuída ao aperto de mãos. Um único corpo, mas cada qual, assim como cada mão, tem suas experiências, tato, espaço, relação espacial... Cada qual cumpre com suas tarefas. Porém são pertencentes a um só corpo; ao tocarem-se, experimentam a livre reversibilidade; revelam-se uma à outra. Porém, nessa relação, Merleau-Ponty aponta um risco: cada uma de minhas mãos possui uma experiência tátil, o único tangível se faz existente de uma à outra através do espaço corporal, como a relação entre meus dois olhos. Essa relação entre as mãos e entre os olhos transforma o que é dois em um

único órgão de experiência. Porém, essas pequenas subjetividades, “quando cada uma sendo ‘consciências de...’, sendo Para Si, reduz as outras a objetos. Só sairemos desse impasse quando renunciarmos à bifurcação entre a ‘consciência de...’ e o objeto [...]” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 137). Isso significa que a visão de um olho, a apalpação de uma mão, embora tenha seu visível e seu tangível, está ligada a outra visão e a outra apalpação, de modo que se realizam como experiência de um único corpo diante de um único mundo, graças à possibilidade de reversão. Dado que “o pequeno mundo privado de cada um não se justapõe àquele de todos os outros, mas é por ele envolvido, colho dele, constituído, todos juntos, um Sentiente em geral, diante de um Sensível em geral” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 138). Nesse sentido, o Ser-atriz não se sobrepõe ao Ser-educadora ou vice-versa. Uma não está à frente da outra, nem ao lado, nem dentro, nem fora... Uma é a reversibilidade da outra. Por isso ambas seguem sua jornada caminhando na Fita de Moëbius, onde não há dentro nem fora; interno ou externo; direito ou avesso. O visível, a apalpação, a percepção de cada uma são experiências de um único corpo diante de um único mundo.

Diante da reversibilidade apresentada por Merleau-Ponty no aperto da mão direita com a esquerda de um mesmo corpo, faço minhas as indagações do filósofo: “Ora, essa generalidade que faz a unidade de meu corpo, por que não se abriria ela a outros corpos? [...] Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um?” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 138). Quando uma de minhas mãos aperta a mão do outro, a mão de outrem vem ocupar o lugar deixado por uma das minhas mãos, aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente e “essa aderência faz brotar um raio de luz natural que ilumina toda a carne, não apenas a minha” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.138).

Essa reversibilidade do visível e do tangível, examinada anteriormente, abre-se para um ser intercorporal, que se estende para além das coisas que toco e que vejo atualmente. Escolho compreender cada educador e educadora como Ser-Infinito (Fita de Moëbius), contemplando todas as suas diferenças, presenças e ausências. Busco superar a bifurcação entre a “consciência de...” e o objeto. Eu não sou um Ser “consciente da” importância do fazer teatral para a educação e para a formação de professores, e nem os professores objetos de uma pesquisa de vivência teatral para formação de professores. Existimos juntos na Fita de Moëbius: eu, o outro, o mundo. Somos uma só carne em movimentos espiralados reversíveis.

Por certo, a menor retomada da atenção me convence de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu se não a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo? Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 22).

Somente através do mundo posso eu sair de mim mesma. Mas o mundo e eu não somos a mesma coisa, a mesma carne? Então posso crer que os “mundos privados” se comunicam entre si e essa comunicação nos transforma em testemunhas de um mundo único. Porém, como afirma Merleau-Ponty (2007), a certeza permanece obscura... Podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erguê-la em tese. Tudo aquilo que é se faz existente porque há a possibilidade de não-ser. Poderíamos dizer a Hamlet: Ser e não Ser, esta é a questão! Precisamos rever nossas noções do que somos e do que podemos ser. Talvez a arte possa nos levar a aprender a Ser e a não-Ser. Re-criar-se a si.

Seria possível ser atriz e educadora no mesmo espaço, tempo e corpo? Terra (2009) nos descreve o que lhe acontece quando está em cena, diante do público:

*Meus poros se dilatam. Como ondas vêm e vão num circuito de comunicação que me faz sentir o que é estar viva. Inteira. Não há forma de não Ser. Estou revelada. Nua de alma. Porque então me comunico a partir da experiência primeira de existir - estar viva - Ser (Terra, 2009).*

Revelar o invisível de si e oferecer ao olhar do outro. Acessar o ponto essencial que nos liga e nos torna semelhantes. Dizer o indizível, revelar o invisível, Ser e não Ser. Reversibilidades da arte do ator. Estar em cena e sentir o que o público sente, perceber que visualizaram o que somente aqueles que estão mergulhados na magia do teatro e da relação entre atores e espectadores podem ver. Instalar uma outra atmosfera, atingir outra dimensão, persuadir o outro a acessar com você o impensável, o indizível, o invisível. Deixar vir a ser aquilo que jamais foi e jamais novamente será. O que nunca se repete. Joana nos diz que ser atriz é colocar fantasia na experiência concreta. Ser atriz é transitar entre a realidade e a ilusão. Construir um outro lugar, dar cor, aroma, sabor e levar o outro com você. “A arte é o lugar onde você consegue



*mudar um pouco a realidade”* (Joana, 2009). Ela se pergunta: “*Quem sai da realidade? Ou é louco, ou é...ator!*” (Joana, 2009). Como rimos, Joana e eu, ao nos identificarmos com a loucura de sermos atrizes! Assumir a condição de sair da realidade para poder trazer à visibilidade aquilo que os olhos reais não conseguem ver.

*Aos poucos, nada é pouco para nós, atores. Vemos o que ninguém vê. Sentimos tudo, nada é pequena coisa. Recreamos a cada instante. Assumimos que co-criamos por onde quer que passemos. Somos raros. Imprevisíveis. Loucos e lindos. É Marilena Chauí quem afirma a linha tênue entre a loucura e arte. A arte é partilha da imaginação. Loucura que não fica ensimesmada. Um convite assumido de desassossego... de um algo mais! (Terra, 2009).*

Partilhar a imaginação, assumir a loucura de revelar ao outro aquilo que escondemos e que muitas vezes nem sabemos onde... Ser atriz é um eterno trabalho de limpeza, esvaziamento... para quem sabe alcançar o âmago do Ser e revelar-se para quem quiser e puder ver. Muitas vezes me pergunto: Por que quero revelar-me ao outro? Por que tanta exposição? Eu não quero revelar-me ao outro. Quero revelar-me a mim mesma. Mas somente nos olhos do outro poderei ver-me revelada. A necessidade que o ator tem do público é a do espelho. O público procura o ator porque este também é seu espelho. Compreendo que o principal papel da atriz hoje em minha vida é revelar o ser. É preciso revelar os movimentos que pulsam na alma...

*Será que pulsam por que nunca foram apresentados? Mas você os reconheceria? Quem reconhece? Quantas vezes você já não falou de preciosidades e ninguém sequer te ouviu!? Podemos dar tudo, mas será esse o caminho? E a questão principal: quem é capaz de reconhecer o invisível? (Fogo, 2009).*

Para Merleau-Ponty, o artista é visto como alguém que é capaz de catalisar o ser-no-mundo em suas obras; é aquele que expõe a união do dito “interior” com o “exterior”, agregando a isso seus sentimentos. Para ele, os artistas são pessoas que já têm em si essa consciência de unidade sujeito-objeto e sentem necessidade de expressar o modo como vivem e compreendem essa integração. Busco, como artista-pesquisadora, encontrar e expressar a integração do Ser: atriz & educadora; interior & exterior, pesquisa & obra de arte. Para isso, revela-se o corpo aberto a uma nova experiência...

## 6.1 Corpo dramático existencial

*[...] as personagens são muito interessantes... porque [...] você lê e fala “nossa não tem nada a ver comigo, né? Nada.” Aí... é... pela diferença que... as coisas vão se revelando. (Pausa) E aí você vê um pouco desses outros lados, que não pareciam tão... tão relacionados (Joana, 2009).*

As personagens que trabalhamos no teatro são diversos outros possíveis que nos habitam. Assim como diz Joana, mesmo quando imaginamos não termos relação alguma com uma dada personagem, ao desenvolvê-la ela nos revela dimensões até então invisíveis, impensáveis, inimagináveis. Elas são uma possibilidade de dizer, pensar, ver e imaginar o que sem elas jamais perceberíamos e faríamos. Não quer dizer que se faço uma assassina em cena, então eu passo a ser uma assassina também. Mas mesmo a pior das personalidades tem um fundo de humanidade que nos toca, nos torna semelhantes. Pois estamos e somos este mundo dado e presente. Para isso é necessário abandonar os preconceitos, libertar as amarras e entregar-se em busca do invisível, impensável, impossível... Quando conseguimos tocar esse ponto essencial e humano, tocamos o outro e então comunicamos e somos juntos, um! Aquilo que desejamos comunicar é trazido à luz de acordo com nossas escolhas e momento presente. O que no instante presente nos faz sentido. Questões que precisamos elaborar, elucidar, iluminar. Então a luz se faz em mim, no outro e em nós.

Para a continuação da busca de compreender quem é a atriz e quem é a educadora, entrego esta pesquisa a uma experiência dramática. Decido ser-personagens: Atriz; Educadora e Garçom.

No momento presente, abrimos as cortinas e iluminamos atriz e educadora neste espaço cênico de pesquisa:

Título:

Encontro no *La Reversibilité*!

Personagens:

Professora – Mulher. Atrapalhada, mas compenetrada. Discreta. Realista.  
Intelectual. Roupas clássicas.

Atriz – Mulher. Expressiva. Observadora. Autêntica. Sonhadora. Artista. Roupas  
coloridas.

Garçom – Homem. Observador. Discreto. Veste-se de preto e branco.

No espaço, uma pequena mesa redonda com duas cadeiras de madeira. Logo ao fundo um balcão de bar. A professora entra no palco com uma pilha de livros em uma mão e uma pasta cheia de folhas na outra. Ela está um pouco descabelada; com os olhos bem abertos observa o espaço e se encaminha diretamente para a mesa. Senta em uma das cadeiras. Sobre a mesa formam-se duas pilhas: uma de livros e a outra de papéis. Ela olha no relógio. Inspira profundamente. Abre a bolsa (grande). Mexe e remexe em busca de algo. Não encontra. Revira, remexe. Aproxima-se o garçom:

Garçom (Apresenta o cardápio e oferece um olhar misterioso) - Boa tarde. O que a senhora gostaria de ver?

Professora (com a cabeça enterrada na bolsa, levemente irritada) - Não consigo ver!

Garçom - A senhora precisa de alguma ajuda?

Professora – Não, obrigada, quero ver com meus próprios olhos.

Garçom - Vejo que...

Professora (olha subitamente para o Garçom) - Você está vendo?

Garçom - Sim...

Professora (volta para a bolsa) - Onde?

Garçom - Vejo que a...

Professora (tirando a cabeça de dentro da bolsa, dirigindo-se ao garçom) - Não, não me diga!

Garçom - Senhora...

Professora (volta para a bolsa) - Preciso ver por mim mesma.

Garçom - A senhora está...

Professora - São esses meninos que me deixam assim...

Garçom - Um tanto atordoadada.

Professora - Asssssssim! Achei! Finalmente!

Ergue-se de dentro da bolsa com um estojo *pink*. Abre, pega os grandes óculos e veste.

Professora - Ah, agora sim... Sim! Eu quero ver! Obrigada.

O garçom entrega-lhe o cardápio. Ela analisa atentamente.

Entra no café a Atriz. Todos os olhos dirigem-se para ela. Ela faz uma pausa dramática. Observa ao redor. Seus olhos encontram a Professora. Ela respira e se encaminha para a mesa.

Atriz – Olá! O que você está vendo?

Professora – Oi! Tudo bem? Estou aqui, analisando as alternativas.

Atriz – E como te parece?

Professora – Hummm... múltiplas escolhas...

Atriz – A fome me atravessa!

Professora – O que a fome te suscita?

Atriz - Vazio. Desejo. Movimento.

(Pausa.)

Atriz – E a você?

Professora – Se tenho fome e não como, fico muuuuito irritada! Uma fera mesmo, não se aproxime que eu avanço!

(Risos)

Atriz – Mas você ainda não chegou nesse ponto, não?

Professora – Ainda não.

Garçom (aproxima-se) – Nosso *maitre*, Rubem Alves, sempre diz que é a fome que põe em funcionamento o aparelho pensador.

Atriz e Professora (juntas) – Sinto-me afetada.

Atriz – Estou faminta! Deixe-me ver esse cardápio. (Surrupia outro cardápio das mãos do garçom)

Garçom (lentamente) - Sim, senhora... A verdadeira cozinha é aquela que sabe a arte de produzir a fome...

Atriz – Hummmmm!!! Quanta delícia!!! Nem sei por onde começo...

Professora – Podemos chamar algo para entrada...

Atriz – Sim, parece bom.

Garçom – Já que fome é afeto e o pensamento nasce do afeto, nasce da fome, sugiro canapés de *affecare*. Eles vêm do latim, que quer dizer “ir atrás”. Nosso *maitre* elaborou esse prato especialmente para colocar em movimento a alma em busca do objeto de sua fome.

Atriz (expressiva) – Nossa!!! Parece-me ótimo! Perfeito para o que desejamos, não?

Professora (pensativa) – Sim, perfeito.

Atriz (olhando intrigada para a Professora) – Querida, o que está te afetando?

Professora – Esse prato nunca me foi oferecido na escola...

Atriz – Verdade, na escola jamais comi algo parecido... Mas o pessoal lá do teatro costuma se alimentar diariamente com refeições de *affecare*. Sabe como é, né, amiga? A gente se alimenta com movimentos em busca de nossos desejos.

Professora – Não compreendo.

Atriz – O vazio, a falta.

Professora – Você preenche o vazio do estômago com refeições de *affecare*?

Atriz – O vazio do estômago é fácil de preencher. Eu me refiro aos vazios da alma. Às minhas faltas, ausências... Aquilo que me coloca em suspensão...

Professora – Você foi suspensa da escola por conta disso?

Atriz – Não! Ah! Esquece o que eu falei...

Professora – Como assim, esquece? Você é responsável pelas palavras que emite.

Atriz – Mas eu não estou sendo irresponsável, estou?

Professora – Você é assim: solta as coisas no ar, sai de cena e depois deixa a gente se debatendo pra entender.

Atriz – Eu não tenho e nem quero mastigar nada para ninguém!

Professora – Mas nem quero e nem preciso que você mastigue por mim!

Atriz – Você me cansa... Tem a pretensão de entender tudo. Quer saber de tudo, quer ver tudo, quer explicar tudo...

Professora (arregala os olhos) – Eu? Você às vezes me perturba...

Atriz – O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas. Faço de meu trabalho o próprio caminho para esse vazio e para determinar minhas indeterminações, levando à expressão o que antes nunca havia sido expresso.

Garçom (interrompendo o clima tenso, fala para a Atriz) – Desculpe a intromissão, mas percebo que nosso *drink Espírito Selvagem* lhe cairá muito bem com os canapés de *affecare*.

Professora (sussurra) – Metido, esse garçom, não? Nem pede licença e já vai tomando a palavra...

Atriz (para o Garçom) – Adoro pessoas de atitude!

Garçom (para Atriz) – Este *drink* fortalece o sujeito que não diz “eu penso”, e sim “eu quero”, “eu posso”, mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo.

Atriz – Parece-me perfeito.

Garçom (para Professora) – E você, o que deseja para acompanhar?

Professora (de canto de olho para a Atriz, provocativa) – Você aceita minha companhia? Ou está muito cansada de mim?

Atriz – Querida, não vamos permitir que nossas diferenças criem desafetos. Cada qual é o que é.

Professora - Bem, como eu... não sou tão ousada, aceito esse (apontando no cardápio) *Atitude Natural* para começar.

Garçom – Providenciarei.

Professora – Desculpe, eu me exaltei. Ando muito estressada. Crianças hiperativas, adolescentes sem limites, mal educados, escola sem estrutura, colegas de trabalho desmotivados... Isso tudo me tira do eixo...

Atriz – Tudo bem. Eu tenho muito o que aprender com você. Essa sua paciência infinita de repetir incansáveis vezes aquilo que as pessoas nem sempre estão interessadas em saber... Eu sou assim, digo o que quero dizer, faço o que sinto vontade de fazer. Talvez soe como provocação, mas no fundo acho que é apenas uma brincadeira, talvez um jogo...

Professora (sorrindo) – Você e seus jogos... teatrais?

Atriz (sorrindo) – Você e suas explicações... didáticas?

(As duas riem juntas.)

Professora – Mas sabe que esses nossos encontros no *La Reversibilité* tem me afetado?

Atriz – Mesmo?

Professora – Sim. Cada dia falo menos. Semana passada dei uma aula sem emitir sequer uma explicação.

Atriz – Nossa! O que está te acontecendo?

Professora – Sim, tenho elaborado cada vez planos mais arriscados.

O Garçom entra e serve os canapés de *affecare*, o *drink Espírito Selvagem* para a Atriz e o *Atitude Natural* para a Professora. Elas comem enquanto prosseguem com a conversa.

Atriz – Hummm... Esses canapés são deliciosos! Sou capaz de voar em busca do objeto de minha fome...

Professora – Não tenho emitido conceitos, mas venho oferecendo estímulos que provocam deslocamentos.

Atriz – Muito interessante isso!

Professora – Tenho experimentado descrever as atividades em forma de perguntas.

Atriz – Para isto que deveriam existir as escolas, não para ensinar as respostas, mas para ensinar as perguntas.

Professora – Quem me ensinou a perguntar?

Atriz – Amo os porquês! Creio que talvez sejam a mola propulsora que me ejetam nesse mundo.

Professora – Questionar é arriscado. Então me entrego à exposição com tudo o que ela tem de vulnerável e arriscada.

Atriz – Prova esse *Espírito Selvagem*, vejo que você vai gostar.

Professora – Sim, eu quero. (Bebe.) Eu posso! Posso agir, realizar uma experiência e ser a própria experiência, não?

Atriz – O que você sente?

Professora – Começo a sentir uma... falta?

Atriz – Falta de que?

Professora – Não sei... um... vazio?

Atriz – São os primeiros sinais.

Professora – Começo a retornar. Preciso de um tempo...

A Professora silencia por alguns instantes.

A Atriz a observa com olhar de encantamento. Ouve-se uma música que toca ao fundo no café, enquanto o Garçom serve Batatas Husserianas.

*Love-Devotion  
Feeling-Emotion*

*Don't be afraid to be weak  
Don't be too proud to be strong  
Just look into your heart my friend  
That will be the return to yourself  
The return to innocence.*

*If you want, then start to laugh  
If you must, then start to cry  
Be yourself don't hide  
Just believe in destiny.*

*Don't care what people say  
Just follow your own way  
Don't give up and loose the chance  
To return to innocence*

*That's not the beginning of the end  
That's the return to yourself  
The return to innocence.*

*(Enigma, 1994)*

Professora – Sinto que, pela primeira vez começo a retornar às coisas mesmas...

Garçom (para a Professora) – Creio que já podemos suspender seu *drink Atitude Natural*, não?

Professora – Sim. Parece não me cair bem...

O Garçom tem em mãos espátulas em forma de parênteses, com as quais retira o copo de *Atitude Natural* da mesa. Professora e Atriz se entreolham com ares de estranhamento.

Atriz – Essas Batatas Husserlianas estão me fazendo retornar ao irrefletido, ao mundo vivido...

Professora – Parece que agora posso abrir-me ao mundo e aos outros.

Garçom – Percebi que vocês aprovaram as Batatas Husserlianas, trouxe mais uma porção.

Atriz – Grata.

Professora (comendo) – Agora percebo que a verdade não habita o “homem interior”, ou antes, não há homem interior, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece.



Atriz – Sim, reconheço-me nisso.

Professora – Qual o meu lugar, como professora, neste mundo?

Atriz – A escola?

Professora – Pois é... Eu não me reconheço na escola. É paradoxal. Sou professora, meu lugar de ação deveria ser a escola, mas sinto repulsa. É como se eu não coubesse na escola, compreende?

Atriz – Sim.

Professora – Sinto-me presa.

Atriz – Presa a quê?

Professora - Presa ao sistema, à forma, ao currículo, ao tempo, ao espaço, à mesmice, à repetição, à falta de alegria e motivação... Falta-me o ar!

Atriz – O que te faz feliz como professora?

Professora – As descobertas. Os olhos que brilham, sabe? Quando percebo que o outro desperta. Algo lhe acontece. Ele se remexe. Então se move em busca de algo que lhe causa interesse. Poder provocar e acompanhar esse processo. Nossa, isso me deixa completamente feliz!

Atriz – Sei, sinto algo semelhante quando atuo. Percebo que as pessoas estão comigo. Sinto que seus olhos me tocam, ouço sua respiração, sinto que os tenho em minhas mãos. Quando somos juntos, apenas um, e capazes de suspender o tempo e o espaço. Isso é alucinante!

Professora – Esses momentos fazem valer a existência!

Atriz – Sinto-me leve, expandida... Eu, os outros e o mundo somos um...

Professora – Sabe, até mesmo aquele que me faz uma provocação me deixa feliz. Mas não falo da provocação de birra, e sim da provocação que me move, me transforma em interrogação e aí suspendo tudo o que antes acreditava saber. Os conceitos caem ao chão. O outro me provoca a retornar, abandonar as certezas e recomeçar.

Atriz – E então recomeçamos juntos... Amo esse jogo! Quando o outro ator me surpreende e faz o que jamais pensaria em fazer. Vejo o que não podia antes ver. Perco o chão, o risco é total. O instante presente passa a ser uma incógnita. Nada mais é o que era antes. Sou capaz de dizer o indizível! (Solta uma gargalhada.) Sendo assim, desse ponto em diante tudo é possível. Então não há espaço para pensamentos e devaneios, apenas o improviso e a ação. É algo que vem com o exercício, ninguém ensina a ninguém. O teatro me ensinou que aprender é coisa de fazer.

Professora – Sinto muita falta disso na escola. Fala-se muito. Você estava certa quando disse que eu quero saber de tudo, entender tudo. Parece que há uma pressão para que tenhamos respostas prontas e imediatas para todas as perguntas e ocasiões.

Atriz – Foi assim que nos ensinaram...

Professora – Pode existir uma professora sem certezas?

Atriz – Será?

Professora – Apesar de muitas pesquisas contemporâneas proporem o contrário, a escola ainda é o lugar das respostas certas.

Atriz – Não há lugar para o erro.

Professora – Os erros são punidos. Na prática, não temos o direito de aprender com nossos próprios erros.

Atriz – Eu também sou muito exigente comigo mesma. Creio que todos nós queremos acertar. Mas em alguns momentos, só errando conseguimos ver o caminho certo. Mas para permitir-se errar, é preciso não temer o ridículo.

Professora – Talvez hoje não haja tempo para errar. Quando o aluno erra, corrigimos. Como não há tempo para que ele encontre por si o caminho certo, mostramos para ele e seguimos com a “matéria”, pois o tempo corre e precisamos dar conta dos conteúdos curriculares programados para o ano letivo. (Pausa.) Muitas vezes o aluno ainda nem viu aquilo que mostramos, mas temos que passar logo para o tópico seguinte, pois os outros precisam prosseguir.

Atriz – Errar não deveria fazer parte da experiência?

Garçom (trazendo guardanapos) – A possibilidade de que algo nos aconteça requer um gesto de interrupção.

Atriz e professora ficam imóveis, com os guardanapos paralisados na boca enquanto o Garçom prossegue seu discurso.

Garçom – Jorge Larrosa esteve aqui outro dia e disse que para que a experiência nos aconteça, é preciso parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os

olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Atriz e Professora voltam a se mexer lentamente, como em câmera lenta. Comem e bebem.

Professora (fala lentamente) – Já não sei se alcanço aquilo a que me proponho.

Atriz – (fala lentamente) – Já não me defino mais por meus sucessos e poderes.

O Garçom recolhe os pratos e copos.

Professora – Percebo que sou...

O garçom passa a mão por trás da Atriz para recolher guardanapos sujos, esta se inclina para trás na cadeira, levando as mãos à cabeça. A Professora faz sinal com os braços para avisar a Atriz e com isso bate na pilha de livros, que vai ao chão. A Atriz bate no Garçom, que derruba a bandeja com pratos e copos. A Atriz vai ajudar a recolher, bate na mesa e derruba as pastas e folhas.

Os três paralisam os movimentos, criando uma imagem congelada.

Silêncio.

Pausa.

Juntos e lentamente retomam os movimentos e se entreolham.

Garçom – Algo nos passou.

Atriz (calmamente) – Estamos tombados.

Professora (tranqüilamente) – Derrubados.

Garçom – Parece que somos um território de passagem...

Atriz (lentamente reorganizando os objetos no espaço) – Sinto agora que não há separação entre sujeito e objeto.

Garçom – Percebo em vocês abertura para desfrutarem de nosso prato principal: Sequência de Ponty.

Professora – Sugestivo.

O Garçon sai com os objetos recolhidos na bandeja. Atriz e Professora voltam a sentar.

Atriz – Retorno... o que é ser atriz?

Professora – Você está perguntando isso para mim?

Atriz – Para mim... Buscar em mim a manifestação do humano no mundo. Penetrar em mim para encontrar a humanidade, o ponto que toca os demais seres. Sair de mim, para encontrar o outro e então encontrar a mim mesma. Abertura, mergulho, entrega, desvelamento, criação, brincadeira, jogo, espontaneidade, trabalho, disciplina...

Professora – Você gosta dessa exposição?

Atriz – Gosto da exposição do Ser. Poder trazer à visibilidade os aspectos invisíveis. O que é muito diferente da exposição que a mídia faz com os atores, criando celebridades.

O Garçon retorna.

Garçon – Aqui estão os bolinhos de Ponty, que dão abertura à seqüência.

Atriz – Obrigada.

Elas comem e prosseguem dialogando.

Professora – Sim. Há certos atores que vejo em cena e nada me tocam, não posso ver nada além de sua aparência. O rosto, o corpo e suas virtuosidades. Onde moram suas fraquezas? Onde se esconde a “feiúra”? O que há para além da visível beleza? A serviço de que está a sua arte?

Atriz – Conheço muitos artistas que caem nessa cilada. O que para mim é uma cilada, pois é um mundo que não passa de ilusão.

Professora – A questão é: qual é o seu processo? Você é fiel a ele ou luta contra ele?

Atriz – A essência é amiga da simplicidade. Mas esse mundo está tão poluído de conceitos, sentidos e juízos que nos perdemos das essências e muitas vezes nem somos capazes de perceber que não estamos vivendo nossa existência.

Professora – O que seria viver sua existência?

Atriz – Vivo minha existência quando estou em harmonia com minha essência. Logo sei que sou fiel ao meu processo quando amo verdadeiramente e me entrego ao que faço. (Retira um caderno de anotações da bolsa e abre.) Outro dia mesmo retornei à Grotowski e anotei aqui: Se o processo está ligado à essência, somos então levados ao que Grotowski chama de “corpo-e-essência” e assim somos capazes de captar o próprio processo.

Professora – Às vezes olho para você e percebo que seu corpo não está resistente, é quase transparente.

Atriz – Sim, quando vivo minha existência em essência, percebo que sou leve, iluminada e evidente.

Professora – Estes bolinhos me fazem digerir uma questão... O processo a que se refere Grotowski poderia ser a existência que provamos em Merleau-Ponty?

Atriz – Boa pergunta! Recordo de uma antiga história que conta Grotowski no artigo “O Performer”: “Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que observa. Um vai morrer, um vai viver.” O problema é que estamos ocupados com o bicar, bêbados com a vida dentro do tempo e então nos esquecemos de manter viva a parte, em nós, que observa.

Professora – Parece então que há o perigo de existir somente dentro do tempo, e em nenhum momento fora do tempo.

Atriz – Sentir-se visto pela outra parte de si mesmo, a que está como que fora do tempo, nos dá outra dimensão. É isso o que sinto quando atuo. É como se existisse um Eu – Eu.

Professora – Esse segundo tu seria quase virtual?

Atriz – Sim. Não é em nós o olhar dos outros e nem o julgamento. É como um olhar imóvel. Uma presença silenciosa. Como o Sol que ilumina as coisas.

Professora – Talvez o processo de cada um a que se refere Grotowski somente possa se completar no contexto dessa presença imóvel.

Atriz – Livre de pensamentos, julgamentos e conceitos. Colocamo-nos em suspensão.

Professora – Mas esse Eu – Eu significa ser dividido em dois?

Atriz – De forma alguma. A dupla Eu – Eu não está separada, mas plena e única.

Garçom – É chegada a hora de vocês provarem o *Ser Bruto*. (Serve-as.)

Professora (provando) – Hummmm... sinto que sou um ser de indivisão... Já não estou submetida à separação entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento.

Atriz (provando) – Sinto a nervura secreta que sustenta e conserva unidas as partes, dando-me uma estrutura que mantém diferenciados e inseparáveis o direito e o avesso: é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível; o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível; o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável.

Professora – Percebo que é por um “sistema de equivalências” diferenciado e diferenciador que há o mundo.

Atriz – Parece que estamos desatando os liames costumeiros entre as coisas.

Professora – Esse tal *Ser Bruto* cai muito bem com o *drink Espírito Selvagem*, prove!

Atriz – Hummmmm... Sim, eles parecem abraçados, entrelaçados...

Professora – Esse entrelaçamento faz com que o invisível permita o trabalho de criação do visível; o indizível, o do dizível; o impensável o do pensável... para então fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado!

Atriz – A obra! Isto é a obra de arte! É dessa exibição que falo, que nada mais é que o desvelamento do Ser.

Garçom – Dando seqüência, entrelaçamos *Ser Bruto* ao molho de *Espírito Selvagem*, temos então, a *Polpa Carnal do Mundo*.

Professora – Desculpe, mas somos vegetarianas.

Garçom – Mas essa é uma carne que todos somos capazes de provar, visto que não é uma carne qualquer.

Atriz – Mas então o que é essa tal polpa carnal do mundo?

Garçom – Carne de nosso corpo e carne das coisas.

Atriz e Professora – Éca!

Garçom – Não falo de carne relacionada a esse corpo como máquina de músculos e nervos ligados por relações de causalidade e observável do exterior. Mas é interioridade que se exterioriza, é e faz sentido.

Atriz – Que lindo!

Garçom – Se as coisas do mundo e nós nos comunicamos, não é porque elas agiram sobre nossos órgãos dos sentidos e sobre nosso sistema nervoso, nem porque nosso

entendimento as transformaria em idéias e conceitos, mas porque elas e nós participamos da mesma Carne.

Professora – Eu quero provar!

Atriz – Você me convenceu...

(As duas comem.)

Garçom (dando uma risadinha) – Mesmo os vegetarianos não escapam da *Carne do Mundo*.

Atriz – *Carne do Mundo*?

Garçom - O que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo.

Professora (mastigando) – Essa tal *Carne do Mundo* não é um ser pleno maciço, e sim um ser pleno poroso.

Atriz (mastigando) – Sim, é habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser.

Garçom - A *Carne do Mundo* é o *Quiasma* ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo.

Professora – Veja! Uma fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se.

Atriz - Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser.

Professora – Agora compreendo o vazio, a falta de que você falava no início do nosso encontro, e que te leva a ser atriz. Parece que seu corpo vive uma osmose com seu processo.

Atriz – Já não sei se me encontro na personagem ou na não-personagem...

Professora – Será que posso me expor e ser verdadeiramente eu em sala de aula?

Atriz – Minha essência se revela no espaço cênico ou no espaço cotidiano?

Professora – Creio que posso ser eu em sala de aula. Revelar minha maneira de ser, por mais diferente que seja da maioria dos demais professores. Mas há aspectos que não posso revelar no espaço docente. Trago à visibilidade aquilo que é aceito nas convenções da escola. E ainda assim, provoco estranhamentos... Aquilo que torno visível é sustentado pelo invisível. As palavras que engulo, por não poder expressá-las

(o indizível), sustenta o dizível. O ser que digo não caber na escola – o impensável – sustenta o ser que se adapta à escola – o pensável.

Atriz – Qual a atração que o palco exerce sobre o meu Ser e sobre tantos outros Seres?

Professora – Por que as pessoas vão ao teatro?

Atriz – Talvez o espaço do palco, por ser o espaço da ficção, do virtual, uma abertura para outras dimensões, nos permita o desvelamento, trazer à visibilidade o invisível. Sinto-me plena em cena por isso, posso revelar o que no dia-a-dia é invisível, indizível, impensável...

Professora – Talvez por isso as pessoas vão ao teatro: para ver o invisível, para escutar o indizível e pensar o impensável.

Atriz – A obra de arte se revela por mim ou no espectador?

Professora – A obra de arte existe entre mim e você.

Atriz – O espetáculo teatral não é; ele está em constante movimento. Ele se refaz a cada apresentação. Mesmo que o texto, os atores, a direção e mesmo que o público fosse composto hoje pelas mesmas pessoas que assistiram à apresentação de ontem; a obra não será a mesma. Há sempre o novo por vir, pois o eu e os vocês de hoje já não são os mesmo de ontem...

Professora – Quando você entra em cena, você preenche ou esvazia o palco?

Atriz – Quando você entra em sala de aula, você preenche ou esvazia os conteúdos?

Garçom – Observem este queijo suíço.

Atriz e Professora olham atentamente.

Garçom – Quanto mais queijo, mais furo.

Professora - Mas quanto mais furo, menos queijo!

Garçom – Sim. Logo, quanto mais queijo, menos queijo.

Atriz - E quanto menos queijo, mais queijo...

Professora – Que loucura!

Atriz – Estou confusa... sinto-me enlaçada pelo mundo e as coisas do mundo...

Professora – Sinto-me entrecruzada... visível e invisível, dizível e indizível, pensável e impensável...

Atriz – Compartilho da mesma sensação...

Atriz e Professora se entreolham reconhecendo-se uma na outra.

Voz em *off*:



*Vejo a Atriz em cena falando tudo isso. Vejo as pausas e o desejo de ser compreendida. O que acontece em você acontece no outro à medida que flui e percorre os seus poros. Parece um ensaio tudo isso. Aquele momento anterior à cena e quando nos perguntamos o que estamos fazendo ali, prestes a encantar os outros todos. Mais fácil ficar em casa, tranqüila, tranqüila. Mas seria possível? (Fogo, 2009).*

## 7. De volta ao começo

*Assim é o criar, um laboratório, uma fonte, brincadeira de não planejar e de fazer. E ao se entregar ao deleite de brincar, dá para voar por muitos lugares, dá para ver e tocar outras dimensões da vida. Entender aquilo que ocorre pelo dançar do corpo lançado ao espaço, do pintor que deixa seu corpo ser levado não mais pela imagem pré-determinada, mas pela dança da necessidade de revelar uma parte de seu mundo, de suas dimensões. E sentir como aqui que a palavra está mais além do que ela significa, que comporta mais do que a parte que lhe cabe. E agora neste instante desejo o Mar. O mar das imensidões infinitas (Água, 2009).*

Muito tem sido intensamente vivido... Ir e vir... Como as ondas do mar... Incansável movimento... E ao fim, retornar... Já que começamos pelo fim, então finalizamos pelo começo. Quem marcou o ponto zero? Quem sabe onde se coloca o ponto final?

*Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar.  
(Clarice Lispector, 1991)*

Esta pesquisa iniciou com o desejo de criar novas possibilidades (de)formar educadores. Dias e dias vagados, tentando compreender as razões da ausência da arte em nossos processos de educação. Dezenas de livros, artigos e dissertações estudados, milhares de palavras escritas. Anseio de situar-se nesse mundo. Conversas e questionários foram realizados com educadores, trazendo suas histórias de formação e relação ou não-relação com a arte. Buscava compreender que sentido tinha a arte em suas vidas. Esta é a trajetória da não-dissertação: dirigir-se ao outro buscando transformá-lo.

Na reversibilidade, o outro se dirige a mim. Sou atravessada, transformada, revirada, suspendida e tombada.

Ler, escrever, perguntar, nada entender. Chorar, desesperar, jamais abandonar. Silenciar. Retomar, apagar, ler, pesquisar. Escrever, atuar, procurar, dançar. Questionar, ver, sentir, fluir, pensar. Intuir, cantar, correr, parar. Voltar, amassar,

refletir, revirar. Observar, desfrutar, descrever, não-saber. Suspirar, inspirar, expirar. Circular, conversar, divagar. Brincar, pular, rir, soltar. Agarrar, atravessar, entrelaçar. Escrever, ler, apagar. Voltar. Retomar, não-ver, cansar. Parar. Reescrever, duvidar, aceitar. Pesquisar, mergulhar, deleitar. Afundar, afogar, doer, emergir. Revirar, transformar, não-prever, entregar.

Muitas foram as reviravoltas na jornada. Sempre tive dificuldade em definir o objeto de pesquisa. Serão os educadores? Serei eu? Com o tempo, dei-me conta, com a ajuda de Merleau-Ponty, de que não há distinção entre sujeito e objeto. Em fenomenologia, sujeito e objeto são o tecido de uma mesma carne, interpenetram-se. Somos sujeitos e objetos: eu e o outro. Nesse ponto, supera-se o anseio inicial de transformar o outro. O processo é co-criado, partilhado. Por mais que a trajetória da autora seja o fio condutor da pesquisa, ela se faz na relação com os educadores, atores, professores, filósofos e demais autores... O outro. Ela já não mais me pertence.

Quando descubro o avesso, surge o ser livre e me permito alçar vôo... Eis que se revela o infinito. Inicialmente pareceu-me uma proposta absurda. Mas confiei no processo. Entreguei-me. Bailei no infinito. Criei imagens e possibilidades de novos rumos à pesquisa. Compartilhei os devaneios com alguns amigos leitores. Fui presenteada por um deles, Água, com a Fita de Moëbius. Tal descoberta provocou novas reviravoltas. Percebi que os princípios que inicialmente havia criado para trabalhar no infinito não faziam mais sentido. Pois pretendia relacionar princípios do trabalho do ator com o trabalho do educador. Buscaria, por meio de vivências teatrais, desenvolver tais princípios no educador. O conceito da reversibilidade da Fita de Moëbius derrubou tal pretensão. Por que desenvolver qualidades do ator no educador? A reversibilidade entre presença e ausência já aponta a existência de todos os princípios em todos os Seres. Podem em algumas situações estarem presentes, em outras, ausentes (visível e invisível). Como desejar obter resultados no outro? Como posso desejar que o outro crie atmosferas? Como querer que trabalhe com equilíbrio, oposições, irradiação? Como medir os resultados de suas ações?

*É como se então de repente eu chegasse / Ao fundo do fim. / De volta ao começo. / Ao fundo do fim. / De volta ao começo... (Gonzaguinha, De volta ao Começo, 1980)*

Corpo que orienta: dançar minha jornada existencial. Quando encontramos e assumimos nossa essência, entramos em harmonia (acordo entre tensões) com nossa existência. Trajetória fluida ao fundo de mim. Quanto mais profundamente penetrava em meu Ser, mais percebia o outro, o mundo. Isso é o que acontece quando contemplamos um trabalho artístico essencial. Cada tímida revelação dos corpos que comigo dançavam remexia as profundezas de meu Ser. Por mais que eu estivesse entregue àquele processo, quando alguma pessoa do grupo resistia, algum ponto resistente em mim era tocado. Observei, aceitei e liberei. Dar-se tempo, recolher, silenciar, desfrutar do novo que é tecido no nada. Abrir-se, revelar-se. Descobrir que temos asas. Coragem para lançar-se. Voar. Criar. Dançar. Renascer. Viver. Encarar a vida de forma dançada, com leveza... Recriando, arriscando, expondo-se. A arte nos oferece a oportunidade de renascimentos. Transmutação da lagarta à borboleta.

Percebo que, quando a pesquisa deu saltos e promoveu reviravoltas, isso ocorreu nos momentos em que meu corpo estava em processo de criação e experiência em dança e teatro junto com outros corpos. Então o corpo revela, desvela, desnuda e encontra por si os caminhos. Não é um processo intelectual que acontece fechado na caixa craniana. Muitas leituras, questões, conceitos e entrelaçamentos foram compreendidos quando o corpo se fez vida em arte. Estudar, ler e escrever não são tarefas suficientes para esta pesquisa. Tais ações são limitadas para um corpo de ensaio aberto. Então este corpo sofre, sente dores, enrijece e o processo trava.

Com o tempo, os vividos e os silêncios, fui me dando conta de que o percurso escolhido para esta pesquisa talvez espante muitos caminheiros, pelos riscos, incógnitas e descobertas que oferece. Não há nele placas de indicação: siga por aqui, desvie ali, vire à direita ou à esquerda, dê preferência. Poucas pessoas preferem viver a coragem e enfrentar os riscos das experiências na existência. Experiência que se revela na totalidade do Ser. Tanto nas oficinas que ofereci como naquelas de que participei neste processo, muitas foram as resistências e as desistências.

Ao tomar consciência disso, revi minhas expectativas. Não quando penso a arte, mas quando faço arte, percebo que não posso desejar fazer arte nos outros. Não posso pretender que o outro se transforme. Não tenho o poder nem a pretensão de transformar a educação. Retorno ao casulo. Reinício a jornada com simplicidade, humildade, sem expectativas. Dou-me conta do impossível que almejo e sei que é ele que sustenta o possível. Por isso prossigo.

Esta dissertação é a reunião de diversos nascimentos. O infinito segue seu curso e volta ao começo. Sucessão de nascimentos e mortes. Assim como a criança, a pesquisa dissolve a solidez do mundo e suspende as certezas. Sigo preenchida por vazios de incertezas...

De volta ao começo... A questão problema desta pesquisa: como se afetam as dimensões atriz e educadora neste corpo em experiência de pesquisa? Revela-se na pesquisa a reversibilidade das diversas faces, o visível e o invisível; o possível e o impossível; atriz e educadora; eu e o outro; eu, o outro e o mundo. A reversibilidade se configura na Fita de Moëbius e nos impulsiona para o universo. Tudo está entrelaçado. Atriz e educadora se afetam e se entrelaçam porque existe o outro.

Terra, Água, Ar e Fogo acenderam luzes nesta jornada. Encontro que se fez poesia. Outros que se revelam, revelamo-nos nas relações, coexistimos. Vejo-me em Joana, como se nos olhássemos no espelho. Mesmo o que acreditava ser diferente nela, percebo que habita em mim. Ao escutá-la compreendo a contribuição deste corpo de pesquisa. A maioria dos estudantes de Artes Cênicas e professores de Teatro separam o momento em que são atores e o momento em que são professores. Não percebem a inteireza e entrelaçamento do Ser. Então a vida se torna árdua. A dor é decorrente da segmentação do Ser. Talvez os professores de Teatro precisem assumir-se atores, independente de estarem no palco ou na sala de aula. Não é possível deixar o ator em casa e levar para a escola somente a porção-professor. Mas, impressionantemente, é isso o que fazemos.

Este corpo de ensaio aberto às experiências, ao desvelar-se na Fita de Moëbius, revela que professores de Teatro precisam ser/viver o Teatro, assim como professores de Química precisam ser a Química, de Matemática ser a Matemática, de Biologia ser a Biologia, de História ser a História... Pois essa é a essência de seu trabalho. Somente quem vive sua essência poderá traduzi-la ao outro.

Mas não podemos chegar a um ponto fixo. Tudo o que sei é que podemos dançar na Fita de Moëbius e que a reversibilidade está presente em tudo e em todos. Danço então nesse anel, crendo que não há fora nem dentro, certo nem errado. As coisas não estão dadas, elas estão sendo. Então suspiro aliviada, pois sei que nada é estático. Acredito que este corpo de pesquisa não se encerra em si, mas prossegue em você, leitor, pesquisador... As experiências vividas aqui já são outras quando chegam em você.

Por isso tenho dificuldade, na verdade não tenho vontade de emitir considerações finais. Olho para trás e vejo o que está à frente. Olho para a frente e vejo o que ficou atrás. Então entrego este corpo em suas mãos, agora a experiência está em você. Será esta a experiência do infinito?

Esta escritura prossegue para além dos traços e das bordas deste papel. “Tudo acaba, mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (CLARICE LISPECTOR, 1973, p. 96) Incorporar as escrituras, este é o desejo de minha alma. Dar corpo, vida e arte à estes escritos. Então retornar a eles e dançá-los novamente no papel.

## Referências

ALVES, Rubem. Ao professor, com o meu carinho. Campinas: Verus, 2004.

\_\_\_\_\_. Um céu numa flor silvestre: a beleza em todas as coisas. Campinas: Verus, 2005.

ANDRÉ, Marli E. D. A. Etnografia da Prática Escolar. Campinas: Papirus, 1995.

ARENDT, Hannah. O que é a filosofia da Existenz? In: ABRANCHES, Antonio (org). A dignidade da política ensaios e conferências. Tradução: Helena Martins. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993.

\_\_\_\_\_. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

AZEVEDO, Sônia Machado. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, Gastón. Devaneios sobre a infância. In: ABRAMS, Jeremiah. (org.) O reencontro da criança interior. São Paulo: Cultrix, 1990.

BARBA, Eugênio. Além das Ilhas Flutuantes. Tradução: Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés - São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. O rumor da língua. Brasília: Editora Brasiliense, 1988.

BITENCOURT, Amauri Carboni. Merleau-Ponty acerca da pintura. Florianópolis: UFSC, 2008.

BUORO, Anamelia Bueno. O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. São Paulo: Cortez, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. Merleau-Ponty: obra fecunda. Disponível <http://revistacult.uol.com.br/website>  
Acesso em: 04/03/2009.

CHEKHOV, Michael. Para o ator. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DESGRANGES, Flávio. A Pedagogia do Espectador. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

CABRAL,B; DANBY, M. Antropofagia através do Equador Paper apresentado no III IDEA Congresso, Kisumu/Quênia.Austrália, 1999.

FERNANDES, Ciane. Escrevendando: teoria e prática na pesquisa em Artes Cênicas. In BIAO, Armindo e LEMOS, André. Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. Corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FREIRE, Ida Mara. O feminino e o sagrado na dança: um ensaio sobre a coragem de ser. Fazendo o gênero 8 – Corpo, violência e poder. Florianópolis, 2008.

\_\_\_\_\_. Escritos breves I. Paper apresentado no Seminário “Diferença, Arte e Educação” do curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, semestre 2008/1.

\_\_\_\_\_. Escritos Breves II: A essência da educação e a experiência estética. Paper na disciplina “Diferença, Arte e Educação” do curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, semestre 2008/1.

GREINER, Christine. Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998. 1ª edição.

\_\_\_\_\_. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.



GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. El Performer. In: Mascara. México: Escenologia, 1993. ANO 3 No. 11-12.

\_\_\_\_\_. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flazen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. In: De camino AL habla. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1987.

KOUDELA, Ingrid D. Brecht: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1991.

\_\_\_\_\_. Jogos Teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002. p.20-28.

\_\_\_\_\_. Pedagogia Profana: danças piruetas e mascaradas. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

\_\_\_\_\_. Água Viva. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.

\_\_\_\_\_. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Irley e outros (organizadores). Teatro: ensino teoria e prática. Uberlândia: EDUFU, 2004.

MARTINS, Janaína Träsel. Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator. Tese de doutorado do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Glavão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. O visível e o invisível. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza.(org.) Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

MOYZÉS, Márcia Helena Ferreira e MOTA, Maria Veranilda Soares. O despertar da consciência corporal do professor. Disponível <<http://www.anped.org.br/27ra.htm>> Acesso em: 4 de junho de 2005.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na jornada da formação: tocar o arquétipo do mestre-aprendiz. Revista Pro-Posições, V. 18, n. 3(54) – set/dez 2007.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEROBELLI, Mariene Hundertmarck. Educador-Ator; Educação-Teatro: a contribuição do teatro para a formação do educador. Dissertação do Curso de Especialização em Docência para o Ensino Superior da Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

PESSOA, Fernando. Obra Poética. Rio de Janeiro: Aguilar Ed, 1969.

REZENDE, A. M. Concepção fenomenológica da educação. São Paulo: Cortez, 1990.

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. Corpo, Imagem, Representações. In: SANTANA, Arão Paranaguá (coordenador) Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação. São Luís: Editor, 2003.

SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à fenomenologia. Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.